



REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN
VON
KARL KOETSCHAU

BAND XLIII
MIT 106 ABBILDUNGEN IM TEXT



BERLIN UND LEIPZIG 1922
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & Co.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGS-
BUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

FINE ARTS

N
3
.R42
v.43

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
AHLENSTIEL-ENGEL, ELISABETH, Die stilistische Entwicklung der Haupt-Blattform der romanischen Kapitellornamentik in Deutschland und der Wesensunterschied der romanischen Bauornamentik in Deutschland, Frankreich und Italien. Mit 53 Abbildungen.....	135
ALKER, H. R., Das Michelangelomodell zur Kuppel von St. Peter in Rom	98
BOTHE, FRIEDRICH, Stein- und Tonmodel als Kuchenformen. Mit 4 Abbildungen...	80
BRINCKMANN, A. E., Das Kuppelmodell für S. Pietro in Rom. Mit 1 Abbildung	92
ECKERT, GEORG, Balthasar Neumann und die Würzburger Residenz.....	99
GUTMANN, KARL, Martin Schongauer und die Fresken im Münster zu Breisach. Mit 5 Abbildungen	62
GÜMBEL, ALBERT, Altfränkische Meisterlisten. (Schluß.)	273
KUTSCHERA-WOBORSKI, OSWALD, Die Neuentdeckung der Tiepolo-Fresken im großen .Saale des Kastells zu Udine. Mit 2 Abbildungen	1
SAXL, FRITZ, Rinascimento dell' Antichità. Mit 24 Abbildungen	220
STORCK, W. F., Henry Thode 1857—1920	55
VOEGELEN, MINA, W. K. ZÜLCH und ALFRED MARTIN, Zur Grünewald-Forschung. Mit 17 Abbildungen	9
WINKLER FRIEDRICH, Rudolf Oldenbourg †	323
Literatur.....	44, III, 328



Abb. 1. Das Kastell zu Udine.

DIE NEUENTDECKUNG DER TIEPOLO-FRESKEN IM GROSSEN SAALE DES KASTELLS ZU UDINE.

VON

OSWALD KUTSCHERA-WOBORSKY.

Mit 2 Abbildungen.

In der Lebensbeschreibung des venezianischen Malers Gregorio Lazzarini, des ersten Lehrers Tiepolos, die uns der Zeitgenosse Vincenzo da Canal¹⁾ hinterlassen hat, ist auch ein kurzer Abriß der Jugendentwicklung Giambattistas wiedergegeben. Die Aufzählung der dort verzeichneten Werke des frühreifen Künstlers,

Vorbemerkung: Der vorliegende Artikel teilt das tragische Schicksal, das die reiche Photographiensammlung der österreichischen Kunstschutzkommission erlitten hat. Während des Zusammenbruches ist der größte Teil dieses wertvollen Materials in Verlust geraten. So mußte der ursprünglich gefaßte Plan der Analyse der malerischen Ausstattung des Kastellsaales seit dem 16. Jahrhundert aufgegeben werden. Von den hier zu besprechenden Tiepolo-Fresken liegen daher leider nur zwei Aufnahmen vor, von denen nur eine allenfalls für die Reproduktion ausreicht.

¹⁾ Vincenzo da Canal, Vita di Gregorio Lazzarini, Venezia 1809 (herausgegeben von Moschini). Vgl. Sack, G. B. u. D. Tiepolo, Hamburg 1910; Molmenti, G. B. Tiepolo, Milano; Modern, G. B. Tiepolo, Wien 1902.

Repertorium für Kunstwissenschaft, XLIII.

1

der mit 21 Jahren (1717) bereits als Mitglied der venezianischen Malerzunft aufgenommen wurde, bildet im letzten Grunde die einzige Quelle, die uns über den Meister zusammenhängenden Bericht erstattet. Denn die an sich sehr auffallende und in ihrer ästhetischen Bekundung recht aufschlußreiche Tatsache, daß Giambattista im Gegensatze zu den meisten Malern seiner Epoche in der Sammlung der Künstlerbildnisse der florentinischen Galerie mit keinem Selbstporträt vertreten ist, verhinderte die Aufnahme seiner Biographie, wie diese sonst das vielbändige Werk der »Serie degli uomini i più illustri nella pittura mit Bereitwilligkeit uns dargeboten hätte.

So bergen die Angaben Canals die wertvollste Grundlage, auf die wir, da man sich mit so beschränkter Überlieferung abfinden muß, mit allem Nachdrucke hingewiesen werden. Und die Möglichkeit, die Abfassungszeit der Lazzarini-Vita genau zu bestimmen²⁾, gibt uns — wenn auch nicht für alle Frühwerke, da Canal nach seiner eigenen Aussage auf eine Vollständigkeit seiner Liste keinen Anspruch macht —, doch die wichtigste Handhabe für die Erkenntnis der Entwicklung des Meisters: von den ersten künstlerischen Versuchen angefangen bis zu dem Beginn seines Schaffens in Mailand, bei dessen Besprechung der Bericht abbricht. Obwohl die Zeitspanne, welche die Mitteilungen Canals zum Gegenstand haben, also nur einen geringen Bruchteil des Wirkens des großen Meisters umfaßt, so liegt bereits damals eine erstaunlich reiche Arbeitsleistung vor. Für weniger gewandte Künstler hätten die dort verzeichneten Werke das Schaffungsergebnis eines ganzen, langwährenden Lebens bedeutet.

Der Quellenwert, der der Canal-Vita zukommt, ist bisher nicht richtig eingeschätzt worden. Seine Mitteilungen wurden nicht erschöpfend ausgenützt. Bisher hat man sich nicht einmal der Mühe unterzogen, die dort angeführten Werke kritisch zu betrachten, ja es sogar unterlassen, nach ihrem Verbleiben Nachforschungen zu treffen³⁾.

Von den Werken Tiepolos für Udine führt der Biograph die Ausmalung des erzbischöflichen Palastes an, die er besonders ausführlich beschreibt; ferner

²⁾ Der Herausgeber Moschini hat am Schluß des Manuskriptes, das ihm als Vorlage seiner Edition diente, den Vermerk der Druckerlaubnis des Jahres 1732 gefunden.

³⁾ Man wird z. B. die Frage aufwerfen können, ob die beiden Gemälde mit der Darstellung des hl. Benedikt und der hl. Scholastica, die Canal in der venezianischen Annakirche erwähnt, nicht mit zwei Bildern identisch sind, die in dem Verzeichnis jener Gemälde erwähnt werden, die der Erzbischof von Lemberg im Jahre 1852 für die Ausschmückung armer Kirchen der Bukowina übernommen hat. (G. Ludwig, Jahrb. d. Kunsts. d. All. Kaiserh. XXII. II. Teil.) Eine Feststellung der voraussichtlich im Kriege zugrunde gegangenen Bilder wird jetzt sehr schwer fallen. Immerhin kann angeführt werden, daß Sacks Angabe (pag. 37 und 230) auf Irrtum beruht, wenn er behauptet, daß sie im Jahre 1728 für die Annakirche geliefert worden seien, und bei der schon vier Jahre darauf erfolgten Auflösung der Kirche verloren gegangen wären. Die »Descrizione di tutte le pitture pubbliche di Venezia« (1733 pag. 205) erwähnt sie noch (opere della maniera del Tiepolo), und an Hand der folgenden Guiden kann gezeigt werden, daß die Kirche erst 1800 dem Kultus entzogen wurde.

die Freskenausstattung der Kapelle des Altarsakramentes der Domkirche, deren Engelchöre ich kürzlich veröffentlicht habe. (Zeitschrift für bildende Kunst 1919.)

Er erwähnt ferner noch eine dritte Arbeit, die er mit folgenden Worten beschreibt: »Ristorò a fresco la gran sala del pubblico palazzo di Udine per ordine del Governo, a puntino imitando il buon fresco rovinatovi in parte dal tempo.« In der Fußnote druckt der Herausgeber der Lazzarini-Vita, G. A. Moschini, das Zeugnis des Mons. Belgrado (eines kunstverständigen Geistlichen) ab, daß tiepoleske Arbeiten im großen Saale del Palazzo pubblico (worunter er das Rathaus verstand) niemals vorhanden gewesen wären. Erst der Hinweis Maniagos in der zweiten Auflage (1840) seiner Udineser Guida⁴⁾ — während die erste Edition (1825) noch Stillschweigen darüber einhält — war die Grundlage für Moderns Vermutung (S. 26), daß hier nur der große Saal des Kastells in Betracht kommen könne. Letzterer kann denn in der Tat allein nur gemeint gewesen sein. Denn das Kastell diente schon seit Jahrhunderten als Residenz der venezianischen Statthalter, und auf diese wies der Ausdruck Canals hin, das Werk sei »per ordine del governo«⁵⁾ gefertigt worden. Aber da Maniago den schlechten Zustand der Fresken, die kaum sichtbare Überreste zeigen würden, hervorgehoben hatte, so haben Modern, Molmenti und Sack (p. 179) sich um die Betrachtung und Beschreibung dieser Arbeiten nicht weiter gekümmert⁶⁾. Eine Unterlassung, der sich die Udineser Lokalliteratur anschloß⁷⁾.

Im Jahre 1511 war die alte, den Udineser Akropolisfelsen bekrönende Burg durch ein Erdbeben zerstört worden. Für den alsbald (1517) geplanten Neubau hat der Architekt Giovanni Fontana das Modell gefertigt. Darüber gibt ein von V. Joppi herausgegebenes Programm des Architekten höchst interessante Mitteilungen⁷⁾. Die Vollendung des großartigen Werkes hat ziemlich viel Zeit erfordert; erst gegen das Jahr 1560 scheint es zum Abschluß gelangt zu sein. Seitdem ist das Gebäude zum Wahrzeichen der Stadt und von ganz Friaul geworden: der mächtige Block blickt von dem aus der venezianischen Tiefebene sich steil emporhebenden Berghügel nach allen Seiten weit ins Land hinaus.

Der große Festsaal, der, im rechten Winkel zu der Längsachse des Gebäudes angelegt, den Mittelkern des Kastells versinnbildlicht, war um die Mitte des 16. Jahrhunderts nach dem Muster des Dogenpalastes mit Fresken ausgestattet worden.

⁴⁾ Maniago, Guida di Udine e Cividale 1840. Er erwähnt übrigens nur ein Fresko und belehrt uns, daß es gegen das Ende des XVIII. Jahrhunderts durch die Restaurierung des Malers G. B. de Rubeis neuerdings verdorben wurde.

⁵⁾ Sack spricht an einer anderen Stelle (S. 98) seines Werkes die abenteuerliche Behauptung aus: »daß eine von Maniago (Guida di Udine e Cividale 1840) erwähnte Grisaille mit einer Gruppe von Kriegern vielleicht mit dem kleinen Josuabild des Museo Poldi-Pezzoli (abg. Molmenti pag. 125) identisch sei.« Es handelt sich hier doch um umfangreiche Fresken, was Sack ganz verkannt hat.

⁶⁾ Vgl. Alf. Lazzarini und Giov. del Puppo, Castelli Friulani, Udine 1901, vol. I.

⁷⁾ Joppi, Lettera dell' Architetto Giovanni Fontana sul nuovo Castello di Udine da lui disegnato 1517. Nozze Simonutti-Ottelio 1881.

mit deren Verfertigung die einheimischen Maler Pomponio Amalteo (1568) und G. B. Grassi betraut worden waren⁸⁾. Für die umfangreichen Seitenwände wählte man Szenen aus der römischen und modernen Geschichte, während die oft restaurierten und die oft umgeänderten Gemälde der reichen Kassettendecke allegorische Darstellungen aufweisen⁹⁾. Unterhalb der Fresken ist ein umlaufender Fries angebracht, der Triumphzüge, den Aufmarsch siegreicher Krieger abbildet. Grisaille-malereien, die an die Entwürfe Polidoro da Caravaggios, von denen sie beeinflusst sind, erinnern, aber die zeitgenössische Gewandung und Bewaffnung (mit Gewehren) verdrängen doch wieder das antikische Wesen der Erzeugnisse des römischen Fassadenmalers.

Dieser Fries zog sich auch längs der beiden Schmalseiten des Saales herum: die Wandflächen zwischen den Türen und Fenstern, die gegen Norden und Süden sich öffnen, waren ebenfalls mit solchen Malereien bedeckt. Diese Felder (im Gegensatz zu den Streifen der Längswände) scheinen schon gegen den Anfang des 18. Jahrhunderts stark beschädigt gewesen zu sein; denn das ist die Stelle, wo Tiepolo die von Canal erwähnte Restaurierung vornahm. Nun handelt es sich hier doch nicht um eine Restaurierung¹⁰⁾ im eigentlichen Sinne des Wortes; denn Tiepolos dort geübte Tätigkeit geht restlos auf eigene Erfindungen zurück. Die Beschädigungen, die diese zweite Ausschmückung des Sockelfrieses erlitt, scheinen aber doch nicht so beträchtlich zu sein, wie es der Bericht Maniagos erwarten lassen würde. Es sind freilich nur mehr Bruchstücke, die uns erhalten sind; aber bei günstiger Beleuchtung treten die monochromen Formen doch aus dem gleichgefärbten Hintergrunde allmählich hervor, eine nähere Betrachtung läßt nach und nach die Zeichnung immer deutlicher erkennen, und, wo die Bemalung verloren ging, geben die noch sichtbaren Einritzungen der Konturen (die ersten Hilfslinien für den Arbeitsbeginn) brauchbare Unterstützung zur Vergegenwärtigung und Vervollständigung des Bildes. Das, was unverkennbar deutlich wird (ohne phantasiereichen Rekonstruktionen sich hinzugeben), genügt völlig, um uns von der Größe und Großzügigkeit, die diesem monumentalen Werke innewohnen, zu überzeugen. Die Erinnerung an die wunderbare Radierungsfolge der »Scherzi di Fantasia« wird unmittelbar wachgerufen, wenn man die Köpfe der zwei Magier betrachtet, die an dem einen Wandfelde zwischen den beiden Türöffnungen sichtbar werden. Der charakteristische Ausdruck des Gesichtes, das zu einem faunischen Lachen ver-

⁸⁾ Maniago, Guida, a. a. O. pag. 11. R. Zotti, Pomponio Amalteo, Udine 1905, pag. 58.

⁹⁾ Die spätesten Malereien stammen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von der Hand des Malers de Rubeis.

¹⁰⁾ Über eine »Restaurierung« G. B. Tiepolos berichtet Pietro Edward in einem Verzeichnisse der zur Zeit der Napoleonskriege auf Befehl der Franzosen ausgelieferten Kunstwerke: »Giov. Bellino, testa del Redentore (aus S. Giorgio Maggiore); nel poco di panno azzuro, che vi si vede, sonovi due o tre pennellate moderne fatte di Giov. Batta. Tiepolo, che però non disdicono punto.« (Vitt. Malamani, Memorie del conte Leopoldo Cicognara, Venezia 1888, vol. II, pag. 370.)

zerzt erscheint, der Hochmut ohnegleichen, den jene Negromanten, die Priester irgendeines kabbalistischen Kultus, zur Schau tragen, zeichnen auch diese Figuren aus. Etwa bis zur Hüftenpartie sind die Formen leicht erkennbar, tiefer unten lassen zufällig erhaltene Modellierungsangaben die Körperformen nur annähernd erfassen.

Der eine Krieger, bärtig und greisenhaft charakterisiert, mit dem edelsteinbesetzten Turban geschmückt, wendet den in einen langen Kaftan gehüllten Körper voll dem Beschauer zu; während sein dicht neben ihn gestellter (von der Seite gesehener) Nachbar in erregter Bewegung gehalten ist. Die Aufmerksamkeit der beiden Magier aber richtet sich scheinbar irgendeinem am Boden liegenden Dinge, oder irgendeinem am Boden sich ereignenden Geschehnisse zu, dessen Angabe verloren ging. Nach Analogie der Radierungen der »Scherzi« und der »Capricci« mochte hier vielleicht (falls sich dies mit dem politischen Inhalte der übrigen Saalfresken vereinbarte) eine Beschwörungsszene versinnbildlicht worden sein. Das Fehlende auf dem Erdboden war etwa eine, um einen Zauberstab sich ringelnde Schlange; ein niedriges, mit dem Totenschädel besetztes Postament, ein ausgestreckter Leichnam, — vielleicht auch der Körper eines scheinbaren oder in hypnotischen Schlaf versenkten Menschen: das Opfer der sich ereignenden Zauberszene.

Über den Zusammenhang der Grisaillemalereien des Meisters mit den beiden Radierungszyklen habe ich bereits an einem andern Ort kurz gehandelt¹¹⁾. Die noch bevorstehende Sichtungsbearbeitung des großen Materials an Zeichnungen wird in dieser Hinsicht wertvolle Ergebnisse bieten: eine schöne Zeichnung des Berliner Skizzenbuches z. B., die Paul Kristeller veröffentlicht hat¹²⁾, zeigt zwei Magier in verwandter Pose und Ausdruck.

Ähnliches und doch wieder anderes Gepräge bezeugen die beiden Gestalten, welche die schmalen Wandflächen gegen die Ecken des Saales enthalten¹³⁾. Links die Figur eines hochgewachsenen Kriegers von mehr jugendlichem Typus; eine ballonartig aufgeblasene Kopfbedeckung, (deren Umfang gegen die Höhe zu an Breite zunimmt), verstärkt die gestreckte Erscheinung seiner Körpervhältnisse. Den Oberkörper etwas vorgeneigt, und die rechte Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger in Brusthöhe emporgehoben, greift seine Linke in den Stoffreichtum der senkrecht gehaltenen Fahne (Abb. 2). Das Gegenstück in der anderen Saalecke aber zeigt das reizvolle Bild eines von der Seite gesehenen Jünglings, der, den Rücken gegen die Wand lehnend, mit beiden Händen die vertikal aufstrebende Stange seiner Lanze umfaßt¹⁴⁾.

¹¹⁾ Vgl. meinen Aufsatz: »Die Fresken der Purità-Kapelle zu Udine und die Kunst Domenico Tiepolos«. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 1920, Heft III.

¹²⁾ Kunst und Künstler 1912, pag. 497.

¹³⁾ Die zweite Wandfläche zwischen den Türöffnungen läßt noch Spuren der alten Grisaillemalereien des Cinquecento erkennen.

¹⁴⁾ Die Louvre-Zeichnung, die Braun (Nr. 436) unter dem Namen Tizians photographiert hat, wird eine annähernde Vorstellung des ikonographischen Vorwurfes geben.



Abb. 2. Freskomalerei Tiepolos im Kastell zu Udine (retuschiert).

Ein bezwingender Eindruck von Monumentalität und hoher geistiger und künstlerischer Ausbildung strahlt dem Beschauer aus diesen Werken entgegen; die Beschädigungen, die sie erlitten haben, und die uns nur Fragmente hinterließen, konnten dessenungeachtet doch nicht ihre Kraft und Stärke aufheben. Zumal die beiden Kriegergestalten, welche die Füllungen der Wände gegen die Saalecken bedecken, bekunden das treffliche Anordnungsvermögen des Künstlers, dem es mit nicht geringer Meisterschaft gelang, die langgestreckten Figuren in die schmalen, überhöhten Felder einzupassen. Fahnen und Speerträger waren ein beliebtes Illustrationsmotiv dieser Epoche; hauptsächlich im Oeuvre Piazzettas (und Pittonis) finden sich allenthalben derartige Darstellungen, die die beste Stilerklärung dieser tiepolesken Erfindungen geben. Noch die ausgezeichneten und anmutigen Zeichnungsvorlagen, die Piazzetta für die im Jahre 1745 erschienene Tasso-Ausgabe des venezianischen Verlegers Albrizzi verfertigte, zeigen eine ungemein starke Verwandtschaft, die sich in der Langgestrecktheit der Figuren, in der ähnlichen Behandlung des Gewandes und des Faltenwurfes und in dem typischen Gesichtsausdruck äußert¹⁵⁾. Der Unterschied aber besteht darin, daß Tiepolo den zierlichen Gestalten dieser

¹⁵⁾ Eine Untersuchung des Illustrations schmuckes dieses prächtigen Werkes und überhaupt des glänzenden Zustandes der venezianischen Buchillustration im Settecento hoffe ich in absehbarer Zeit vorlegen zu können.

Buchillustrationen einen monumentalen Inhalt verleiht, wenn er mit ihnen weitgespannte Mauerflächen bedeckt.

Die durch den Bericht Canals beglaubigte Tatsache, daß der Auftrag für diese Arbeit auf Veranlassung der Regierung vergeben wurde, ergibt seltsamerweise keinen Anhaltspunkt über die näheren Umstände, die diese Beschäftigung Battistas begleiteten. Selbst die speziellen Forschungen über das Kastell und seine künstlerische Einrichtung — wie das erwähnte Buch von Lazzarini und Giovanni del Puppo — versagen. Auch die Liste der venezianischen Statthalter, die Ciconi abdruckt¹⁶⁾, bietet für den Augenblick gleichfalls keine Möglichkeit einer genaueren Datierung, die den von Canal beigestellten Terminus ante 1732 bestimmter erfassen ließe. Der Zusammenhang mit den Malereien der Sakramentskapelle und des erzbischöflichen Palastes wird im Rahmen einer neuen Abhandlung besprochen werden.

Die Klagen über den schlechten Erhaltungszustand, welche die Quellen über den Verlust dieser Fresken in vielleicht etwas übertriebener Weise erhoben, bezogen sich nur auf die Ausschmückung des Sockelfrieses. Die Tatsache aber, daß der nämliche Raum noch andere Malereien Giambattistas birgt, ist von keinem der Forscher, nicht einmal von dem geschulten Maniago, erkannt worden. Über die Beschaffenheit ihrer Konservierung wäre zu klagen kein Anlaß gewesen; denn ihr erhöhter Anbringungsort oberhalb der großen Fenster der beiden Frontseiten des Raumes hatte sie vor jeder mutwilligen Beschädigung verschont¹⁷⁾. Es sind vier Medaillons, die von reizenden, in Grisaillemanier ausgeführten Puttenpaaren gehalten werden. Der junge Künstler hat diese schwebenden Kindergestalten in den schwierigsten und kühnsten Überschneidungen und Verkürzungen auf das vorzüglichste wiedergegeben. Wagt er sich doch in einem Falle an das etwas gewaltsame, aber äußerst witzige Kunstmittel, daß das Kreisfeld des Medaillons den Kopf eines von hinten gesehenen Puttos völlig verdeckt, ohne dadurch die Kraft der aufgetragenen Funktion des Haltens der Scheibe aber irgendwie zu stören. (Man vgl. die ähnlichen Experimente der zeitgenössischen Stukkatoren [Serpotta usw.].) Die Felder der Rundbilder bergen zierliche, auf Goldgrund gemalte Darstellungen, deren Inhalt der politischen Bestimmung des Saales angepaßt ist. Szenen aus dem Leben des Kriegers, die Übergabe von Fahnen, die Rede eines Anführers an einen knienden Jüngling, auftretende Pagen und gefangene Feinde. Auch über der mittleren, gegen das Kastellplateau (also gegen N.) sehenden Tür ist eine solche Grisaillemalerei angebracht; diesmal wird ein quadratisches Relief vorgetäuscht, ohne die Zutat der haltenden Putten, die den Schmuck der übrigen Medaillons bilden; in einer mehrfigürlichen Darstellung wird hier die feierliche Überreichung eines Schildes dargestellt.

¹⁶⁾ Giandomenico Ciconi, *Udine e la sua provincia*, Udine 1862 (2. ediz.) pag. 247 f. In der Zeit von 1720/32 bekleideten verschiedene Mitglieder aus den venezianischen Geschlechtern die Würde der Statthalterschaft (1724 Federigo Corner, 1728 Michiele Pisani), in deren Palästen und Villen Tiepolo nach der Aussage Canals gearbeitet hat.

¹⁷⁾ Nur ein Medaillon der Nordseite ist durch Nässe etwas beschädigt worden.

Die Auffindung der zuletzt genannten Malereien erweist fürs erste, daß die Arbeit Tiepolos im Kastellsaale einen umfassenderen Umfang angenommen hatte: es galt nicht nur die verloren gegangenen Fresken des Sockelbandes zu neuem Leben zu erwecken, sondern der Auftrag dehnte sich weiter aus. Es war also um die Mitte des zweiten Jahrzehnts der Plan gefaßt worden, den prächtigen Raum mit neuen und modernen Malereien zu verschönern. In diesem Sinne ist der Bericht Vincenzo da Canals zu verbessern, dessen Redewendung »a puntino imitando il buon fresco« bereits das Aussehen der unteren Fresken widerlegte. Die Anpassung an das Aussehen der früheren Kompositionen Grassis lag höchstens in dem Festhalten an der gleichen Technik (dem *chiaroscuro*) und in der Wahl der Sujets, die für die Verzierung des Saales als besonders geeignet erachtet wurden. Noch wichtiger aber ist der offenkundige Zusammenhang der Szenen der Medaillonfüllungen mit der gleichzeitigen venezianischen Buchillustration, für die Tiepolo so rühmliche, bisher keineswegs richtig bewertete Beiträge geliefert hat.

Im übrigen hätte wenigstens die Lokalforschung diesen qualitätsreichen Arbeiten mit Leichtigkeit Beachtung schenken und den Namen ihres Urhebers ermitteln können. Einige Zeit, nachdem ich die Malereien in ihrem Werte erkannt hatte, und ihre an sich wohl nicht schwerfallende Bestimmung mir unzweifelhaft erschien, ergab sich noch eine nicht unerwünschte Beglaubigung. In den handschriftlichen, kunsttopographischen Aufzeichnungen¹⁸⁾, die Gia. Batta. de Rubeis gegen das Ende des Settecento verfaßte, findet sich in der Aufzählung der in Friaul erhaltenen Werke Giambattistas folgender Vermerk: »sopra li finestroni della Sala del Palazzo, dove il luogotenente soleva residere, verso i Borghi della parte d'Aquileja dipinse gli ornati, Puttini e il Bassamento delle figure militari dipinti dal sud. (-etto) G. B. Tiepolo«.

¹⁸⁾ Udine, Biblioteca comunale, Gia. Batta. de Rubeis: »Appendice, che può servir di seconda parte all'opera della pittura friulana, Saggio storico«



Abb. 1.

ZUR GRÜNEWALD-FORSCHUNG

VON

MINA VOEGELEN, W. K. ZÜLCH UND ALFRED MARTIN.

D. DIE VERSPOTTUNG VON MATTHIAS GRÜNEWALD

VON

MINA VOEGELEN.

Mit 12 Abbildungen.

In dem Werk von O. Hagen über Matthias Grünewald¹⁾ wird die Anwesenheit des Meisters in Florenz festgestellt, auf Grund einer Vergleichung der Verspottung Christi in München, mit einem Predellenbild des Pesello in der casa Buonarrotti, das damals in S. Croce in Florenz hing. Auf dem italienischen Bild (Abb. 1) ist eine Szene aus dem Leben des hl. Nicolaus von Bari dargestellt. Die beherrschende Figur in dem von Hagen abgebildeten Ausschnitt ist ein Mann, der zum Schlag ausholt, mit starker Wendung nach rechts, um einem links vor ihm Knieenden das Haupt abzuschlagen. Hinter diesem Märtyrer steht zwischen anderen ein Jüngling, der, wie es scheint, entsetzt über das Geschehen, oder zur Abwehr den rechten oder beide Arme über den Kopf erhebt. Die Gebärde ist wohl kaum als Schlag zu verstehen, dazu ist die Entfernung von den Knieenden zu groß, auch zeigen die Gesichtszüge eher Schrecken als Grausamkeit. Dieser kleine Bild-

¹⁾ München 1919, S. 38. Vgl. auch O. Hagen, Zur Frage der Italienreise des Matthias Grünewald, *Kunstchronik* N. F. XXVIII. Jahrgang, 1917, S. 73 ff. und Einheit der künstlerischen Persönlichkeit, Grünewald, Italien, *Kunstchronik* N. F. XXIX. Jahrgang, 1918, S. 225 ff.

ausschnitt soll Grünewald als Vorbild zum Gerüst seiner Komposition gedient, ihm »die Augen für neue Ausdrucksmöglichkeiten geöffnet haben«²⁾. In einer früheren Besprechung³⁾ sagt Hagen: »Nach Ausschaltung Italiens bleibt nur diese Möglichkeit: Die Komposition ist Grünewalds geistiges Eigentum. Ein Resultat der Figuren kann sie nicht sein«.

H. A. Schmid⁴⁾ findet in der Komposition noch einige Härten, »Kompositionsrezepte und natürliche Impulse scheinen sich zu mischen«, dies läßt die Verspottung

neben anderen Gründen, als Jugendwerk erscheinen. Der Einfluß des älteren Holbein, das Schulverhältnis von Grünewald zu Holbein wird festgehalten.

Was ist es nun, das in dem Bilde (Abb. 2.) zunächst nicht als Einheit empfunden wird? Die angstvolle Ruhe der gepeinigten Christusgestalt und im Gegensatz die drängend bewegte Figur des Knechtes — der Kraftaufwand steht nicht im Verhältnis zu dem, was erreicht werden soll. Trotz der Verbindung durch den Strick, trotz der gut abgewogenen Komposition bleiben die Hauptpersonen, jede für sich gesehen, getrennt. Das drängt unwillkürlich zu der Frage, ob der stark ausschreitende Mann ursprünglich nicht in anderen Zusammenhang gehört. Da man das Bild als Jugendwerk⁵⁾ anerkennt, ist zunächst der mutmaßliche Lehrer Holbein zu Rat zu ziehen⁶⁾. Im Motiv des Schreitens kommt der Knecht Grünewalds der entsprechenden Figur auf der Gefangennehmung in Donaueschingen (Abb. 5) nahe, ebenso in der doppelten Bewegung nach vorwärts und in den nur schwach angedeuteten Raum hinein. Gerade darin besteht ein Hauptunterschied



Abb. 2.

walds der entsprechenden Figur auf der Gefangennehmung in Donaueschingen (Abb. 5) nahe, ebenso in der doppelten Bewegung nach vorwärts und in den nur schwach angedeuteten Raum hinein. Gerade darin besteht ein Hauptunterschied

²⁾ Hagen, a. a. O. S. 84.

³⁾ Kunstchronik 1918, a. a. O. S. 236.

⁴⁾ H. A. Schmid, Matthias Grünewald, Straßburg 1911, S. 69.

⁵⁾ A. L. Mayer, Matthias Grünewald, München 1919, S. 21 f. reiht die Verspottung erst später in das Lebenswerk des Meisters ein, er vergleicht das Bild mit der Beweinung vom Isenheimer Altar, was mir, in Anbetracht der Befangenheit der Anordnung und der Farbengebung, unmöglich erscheint.

⁶⁾ E. Voigtländer, Zur Italienreise Grünewalds, Kunstchronik N. F. XXIX. Jahrg. 1918, S. 187 ff. weist schon auf Ähnlichkeiten mit Bildern Holbeins hin.

gegenüber der Auffassung Pesellos⁶⁾. In dieser Gefangennehmung ist die starke Bewegung noch auffallender im Gegensatz zur vollkommenen Ruhe der Mittelfigur, bei Holbein empfindet man auch die versuchte Entwicklung nach der Tiefe als etwas Außergewöhnliches. Daß er fremde, d. h. niederländische Motive verwertete, ist ja längst bekannt. Dies führt weiter zur Vergleichung der Gefangennehmung in München, die Bouts oder Ouwater zugeschrieben wird (Abb. 3). Der vorwärts ziehende



Abb. 3.



Abb. 4.

Knecht findet sich wieder, und außer dem Schreitmotiv stimmt hier auch die Bewegung beider Arme mit Grünewalds Figur überein. Zu beachten ist, daß Judas Christus ähnlich anfaßt, wie der Mann mit der Mütze den Herankommenden im Hintergrund der Verspottung, dazu bietet sich die Armhaltung des Malchus zur Vergleichung mit Grünewalds schlagendem Knecht. Bei Bouts ist das Bild einheitlicher gestaltet, die Bewegung des Ausschreitenden ist durch das leichte Nachgeben Christi besser zu verstehen, dagegen zerfällt die Darstellung in Donaueschingen in ihre Teile. In einer Gefangennehmung der Stuttgarter Galerie (Nr. 8. Abb. 6)

⁶⁾ Dies wurde schon durch E. Voigtländer a. a. O. S. 188 betont.

wendet der Knecht den Kopf zurück, so daß sein Gesicht im Halbprofil sichtbar wird, hierin kommt er, bei aller Unbeholfenheit im Ganzen, Grünewalds Gestalt am nächsten, während die Körperformen mehr der Figur Holbeins gleichen. Die Bewegung des Petrus erinnert wieder an das Motiv des Zuhauens bei Grüne-



Abb. 5.



Abb. 6.

wald und wie auf der Verspottung greift einer der Männer, in diesem Zusammenhang sinnlos, Christus bei den Haaren.

Von größerer Wichtigkeit ist aber, daß sich die Rückenfigur, wenn auch immer etwas verändert, dem Temperament des Meisters entsprechend, in einer Reihe von Kreuztragungen findet, und zwar meist mit Christus und einer dritten Gestalt, die von hinten mit erhobenem Arm antreibt, zu einer Gruppe zusammengefaßt; Nebenfiguren werden ergänzend eingefügt. Beispiele sind: ein Bild aus der Werkstatt des Liesborner Meisters aus Lippborg, jetzt im Museum in Münster, Westfalen (Abb. 7), die Kreuztragung aus Ennetach, von Jörg Stocker (1496) in Sigma-

ringen (Abb. 11, Spiegelbild), ein Stich des Israhel von Mecklenem 7). Aber nicht nur in der Malerei, sondern ebenso in niederländischen Schnitzwerken, lassen sich die Gestalten nachweisen, der Vorausgehende allein im Altar der Michaelskirche in schwäbisch Hall (Abb. 8), in Verbindung mit dem Schlagenden im Altar von Haltern, Westfalen (Abb. 9) und in der Marienkirche in Osnabrück (Abb. 10).

Auch in der gleichzeitigen deutschen Kunst fehlt die Parallele zur gesamten Konfiguration nicht⁸⁾. Das früher im Zeughausgraben aufgestellte, dem Adam



Abb. 7.



Abb. 8.

Kraft zugeschriebene Relief der Kreuztragung, in der Sebalduskirche in Nürnberg (Abb. 12) ist sowohl in der Anordnung der Hauptgestalten wie der Nebenfiguren, mit Grünewalds Darstellung verwandt, obgleich der ziehende Knecht anders aufgefaßt, zum Zwecke größerer Bildgeschlossenheit nach rückwärts gewendet wird. Trotzdem die Tafeln in kurzem Abstand entstanden sind, das Bild Grünewalds 1503, das Relief 1506⁹⁾, kann irgend welche Abhängigkeit untereinander nicht angenommen werden¹⁰⁾.

7) Abgebildet in Deutsche Kupferstiche aus dem 15. Jahrh., Berlin, Fischer und Franke, Nr. 21.

8) Wie Hagen angibt, Kunstchronik, a. a. O. S. 227.

9) D. Stern, Der Nürnberger Bildhauer Adam Kraft. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 191. Straßburg 1916. S. 97 ff.

10) Die angeführten Beispiele wurden nicht zur Vergleichung mit dem Bild Grünewalds gesammelt,

Wie aber das Bewegungsmotiv des Voranschreitenden in der italienischen Renaissance Verwertung und Gestaltung fand, zeigt Raffaels Kreuztragung im Museum zu Madrid. Daß hier fremde Elemente verarbeitet sind, wurde längst nachgewiesen¹¹⁾, die Vorbilder sind im Norden entstanden, das mag auch die Vergleichung mit den angeführten Werken beweisen, besonders mit dem Bouts zugeschriebenen Bild in München (Abb. 4, Spiegelbild).

Erst im Zusammenhang mit der Kreuztragung wird die Rückenfigur verständlich. Schwer trägt Christus seine Bürde, die ihn zu Boden drückt, der vorausschreitende Knecht reißt ihn am Strick gewaltsam weiter, während ein anderer von hinten durch Hiebe antreibt, und Christus an den Haaren in die Höhe zerrt. Die trotz



Abb. 9.



Abb. 10.

aller Verschiedenheiten unverkennbar gleiche und zwar niederländische Beeinflussung oder Abstammung der angeführten Beispiele, in Einzelheiten oder Gruppierung, läßt auf ein eindrucksvolles und weit bekanntes Vorbild schließen, das seine Bildungskraft durch Jahrzehnte hindurch fortpflanzte. Ob ein Gemälde aus der Zeit Rogiers zugrunde liegt, ob aus dem Reichtum niederländischer Schnitzerwerkstätten geschöpft wurde, das läßt sich wohl schwer feststellen, aber man wird kaum fehlgehen als Ursprung eine Kreuztragung anzunehmen.

Jedenfalls ist es leicht möglich, daß dem jungen Grünewald in der Werkstatt des Lehrers Zeichnungen aus den Niederlanden vorlagen, denn Holbein lebte doch noch mitten in einer Zeit und in einem Künstlerkreis, der sich seine Anregungen

sie sind einem Material über niederländische Schnitzaltäre entnommen, und können durch eingehende Beobachtung leicht ergänzt werden.

¹¹⁾ G. Dehio, Die Komposition von Raffaels Spasimo di Sicilia und ihre Vorläufer. Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. 16, 1881, S. 253 ff.

aus dem Norden holte, wie die folgende Generation ihre Ideale im Süden fand. Bemerkenswert bleibt wie Grünewalds Gestalten hinüberleiten von den unsicheren Formen der Spätgotik zum festen Stehen und Greifen der neuen Zeit und damit die alte Ausdruckskunst steigern.

Vergleicht man noch einmal das italienische Bild des Pesello, das gerade in der Bewegung so grundverschieden ist von Grünewalds Auffassung, dann wird



Abb. 11.



Abb. 12.

sich der Zusammenhang mit der heimischen Kunst leicht ergeben, die sowohl für die Einzelformen, Bewegungsmotive, Kompositionselemente, als für den gedanklichen Inhalt Beispiele genug bietet, um einen jungen Künstler anzuregen, der mit so überragender Gestaltungskraft begabt, mit dem Wollen seiner Zeit vorwärts strebt und selbst der Gebende wird.

E. DAS DUNKEL UM GRÜNEWALD; MATHIS GOTHARDT ALIAS NYTHARDT VON WÜRZBURG.

VON

W. K. ZÜLCH.

Mit 2 Abbildungen.

Anno 1917 veröffentlichte ich an dieser Stelle¹⁾ gesammelte Notizen über den Frankfurter Bildhauer und Maler Mathis Grün von Eisenach (1512—1532), die wohl geeignet waren, die Verwirrung in der biographischen Legende vom Grünewald zu erklären: weil nämlich gleichzeitig mit dem hypothetischen »Grünewald«, dessen Eigenname erst reichlich 150 Jahre nach seinem mutmaßlichen Tode in der ersten deutschen »Kunstgeschichte« auftaucht, in Frankfurt ein Maler, Bildhauer und Bildschnitzer, der Mathis Grün arbeitete, und daß dieser wohl schuld an der von Sandrart aufgezeichneten Tradition voll ungelöster Rätsel sein könne. Denn das Frankfurter Archiv schweigt beharrlich nicht nur vom Grünewald, auch von seinem Schüler Adam Grimmer. Jetzt ist von O. Hagen ein Buch über Grünewald erschienen, das historisch nichts Neues brachte, als was H. A. Schmid schon in seinem Grünewaldwerk uns gegeben hat. Freilich steht weder H. A. Schmid, noch sonst jemand auf dem Standpunkte, anzunehmen, Sandrart habe seine deutsche Akademie auf Grund von archivalischen Studien²⁾ geschrieben, die Philipp Uffenbach ihm zugesteckt habe. Der Zweck meiner Zeilen damals war, diese Notizen über den authentischen Mathis Grün weiteren Forscherkreisen zugänglich zu machen und sie zu erhalten, als ich zum zweiten Male ins Feld ging. Dabei fügte ich einige Urkunden über einen zweiten, gleichzeitig mit Grünewald in Frankfurt nachweisbaren Maler Mathes hinzu, die über den Mathes Nithardt alias Gothardt von Würzburg, der die Schwierigkeit der archivalischen Forschung für eine Zeit, die fast nur mit Vornamen und Zunftbezeichnung benennt, erhöht. Dieser Maler M. Gothardt alias Nithardt ist nun das historische Ereignis in Hagens Buch geworden, denn Hagen hat sofort die von mir nicht erwähnte Beziehung zum Grünewald-Monogramm entdeckt. Leider ist diese Beobachtung schon meinem verehrten Lehrer Carl Neumann, Heidelberg, wie dem engen Kreise meiner Freunde eine bekannte Tatsache, die vorsichtig von uns weiter verfolgt wurde, ehe Hagen sie im Repertorium las.

¹⁾ Rep. f. Kstw. 40. 1917. N. F. V. 120.

²⁾ O. Hagen, M. Grünewald, S. 214. Die dort von O. Hagen angewandte Redeweise bleibt an ihm haften, sachlich enthält sie Irrtümer, die, soweit nötig, von mir berichtigt werden. Beifolgender Aufsatz entstand im Winter 1918/19. Seitdem wurde gegen Oscar Hagen im Monatsheft f. Kstw. 1919. XII. Seite 349 ff. von V. C. Habicht, K. Gerstenberg und R. West geschrieben; zu einem fast vernichtenden Urteil kommt Ludwig Baldass im Beiheft I der Graphischen Künste 1920 S. 1 ff. — Entscheidendes zur Grünewaldfrage bringt Joseph Bernhard, die Symbolik im Menschwerdungsbilde des Isenheimer Altares, München 1921, Patmosverlag.

Es liegt mir fern, Hagens Buch bis ins Einzelne zu besprechen. Die originelle Zusammenfassung und Neuordnung der uns erhaltenen Kunst Grünewalds stellt zweifellos eine Bereicherung dar. Jedoch wird das Wesentliche, von H. A. Schmid gegeben, lediglich von Hypothesen überschritten, wo der Verfasser, nach eigener Angabe, sich um seiner Italienfunde willen gezwungen sieht, auf das Lebensbild des Meisters einzugehen. Jedoch der Hauptzweck des Buches: die innerste Wesensart von Grünewalds Kunst zu erkennen, dieser Erkenntnis die gebührende Geltung und weitesten Einfluß zu verschaffen, ob dieser Zweck der subjektiven und durchaus nicht unbestrittenen Interpretation Hagens gelingen soll? Einen Interpreten von hinreißender Gewalt und Tiefe der Auffassung hat Grünewald vor Hagen gefunden, Rieffel³⁾, der in unvergleichlicher Weise zeigte, wie Grünewalds Schöpfungen, losgelöst von allem unkünstlerischen Beiwerk, organisches Erlebnis werden können. Leider aber zeigte Rieffel nur an Einzellern den Weg, ohne uns eine Gesamtwürdigung zu schenken. Diesen Weg ist Hagen nicht gegangen.

Eine Entdeckung führte den Verfasser dazu, die italienische Kunst zu durchsuchen, um Grünewald zu finden und zu deuten. Mantegna, Sandro Botticelli, Massaccio, Castagno, ja Raffael treten auf, und schon durch die Forschung klar gefaßte Spuren werden um derentwillen verlassen oder ignoriert, abgesehen von der mit Hartnäckigkeit verfolgten Glasmalerei. Wer aus den vielfachen Forschungen der letzten Jahre vor dem Kriege ersehen hat, wie über die Alpen, von Burgund und den Niederlanden aus die italienische Renaissance mit tausend Fühlern nach Deutschland drang, wie mannigfache Bestellungen von Deutschland aus in Italien ausgeführt wurden, wie die großen Buchhändler italienische Vorbilder zu ihren Illustrationswerken sich verschaffen, wer überhaupt einen Einblick in die sich allmählich erst durch strenge Quellenforschung⁴⁾ erschließenden Zusammenhänge kultureller Wechselbeziehungen im ausgehenden 15. Jahrhundert gewonnen hat, der wird sehr vorsichtig gegenüber einseitiger Stil- und Bildkritik. Wer jedoch die strenge historische Forschung nach Belieben und nur in untergeordneter Bedeutung bewertet, der wird notwendig zur Einseitigkeit und im Ergebnis zu tendenziöser Entstellung geführt. Hagen betont immer wieder den seine Zeit überragenden Genius Grünewalds, der die vorhandenen Ansätze und Probleme zur Vollendung führt. Wenn eine Fragestellung, ein Problem schon in der deutschen Kunst gegeben war, aus der er herauswächst, warum soll Grünewald erst in Italien eine Intuition empfangen, die der Norden ihm schon auf seinen Wegen bot? Ich will von Fall zu Fall gehen, um zu zeigen, daß Hagen viel übersehen hat, um nur Italien sehen zu können.

3) Zeitschrift f. b. Kst. N. F. 1904, S. 153, Fr. Rieffel.

4) J. Poppelreuter über Einfluß der Hypnerotomachia Poliphili — die Arbeiten von P. Kristeller über Buchillustration u. vieles andere.

Die Kunst des Mäleßkirchers ist schon von Glaser nahe an Grünewald herangerückt worden, er genügt vollauf, um Masaccio entbehren zu können. Statt Castagno zu beschwören, empfiehlt es sich, die breite Bahn zu studieren, die die reduzierte Golgathaszene, Kreuz und Kruzifixus eine Mindestzahl von Personen überragend, in der deutschen Kunst beschreibt, bis zu dem Weißfrauenbild in Frankfurt, und der von Rieffel behandelten mittelhheinischen Kreuzigung, und man wird dem Genius Grünewalds die endgültige Formulierung eines gegebenen Problems in höchster Steigerung überlassen können. Vielleicht wäre bei einer genaueren Prüfung des mittel- und oberrheinischen Kunstgebietes, in dem schon früh nordwestliche und südliche Einflüsse den lokalen Kunstcharakter fruchtbar durchdringen und auf breitere Grundlage stellen, bei Hagen manches nicht mit solch apodiktischer Schärfe hervorgetreten. Warum wird Schongauer zitiert und werden von dessen Kunst erheblich abweichende Dokumente Straßburger Kunst nicht beachtet? Ebenso ergeht es dem Kreise um den Hausbuchmeister, aus dem eine Individualität ohne Namen, der Meister vom Amsterdamer Kabinett, ohne Hemmung in Grünewalds Wesensart hinüberleitet. Die Malweise Grünewalds, seine rätselhafte Behandlung und Wertung der Farbe, ist schon längst versucht worden, aus diesem engen Kreise herzuleiten. In und um Mainz verdichten sich die Indizien. Die Buchmalerei dieses Hausbuchmeisterkreises bringt aus der gleichen Werkstatt, der die Skizzensammlung des »Mittelalterlichen Hausbuches« entstammt, zwei Miniaturen, das Episcopale⁵⁾ der Aschaffener Schloßbibliothek um 1470/75 und den Breviarius Moguntinus⁶⁾ in Gotha von 1480, der sich sehr nahe bei dem farbensönen und ihm verwandten Gothaer Liebespaar befindet. Die Farbprobleme in dem Gothaer Breviarius, unerhörte Abwandlungen und Übergänge in immer neue Farbtöne leiten direkt zu Grünewald über. Hier im mittelhheinischen Kunstgebiet, damals durch einheitliche Regierung von Mainz bis Aschaffenburg ausgedehnt, empfing Grünewald die Probleme, die er zur Vollendung führte. Die Mondscheinlandschaft des Hausbuchmeisters war doch auch ohne Italien entstanden.

Welches starke Ausdrucksvermögen in der deutschen Kunst lag, zeigt selbst die farblose Wiedergabe einer Miniatur⁷⁾, deren durchaus noch primitiver Schöpfer in den Donaukreis gehört. Herausgeführt aus den anschaulichst malenden deutschen Evangelienworten, reicht die Leistung des Künstlers zurück zu Claus Sluyters Grabfiguren, wie sie zu Grünewalds Auferstehungsbild wohlverwandt hindeutet, mit dem Finger Johannes des Täufers vom Golgathabild! Es ist eine Seele, eine

⁵⁾ Gotha, Breviar gemalt 1480 für Administrator Adalbert von Sachsen, Geschenk des Erzbischofs Diether von Isenburg.

⁶⁾ Episcopale für Erzbischof Adolf von Nassau, Geschenk des Mainzer Domkapitels (1463—1475).

⁷⁾ Der ältere Miniator der sog. Mathis Gerung-Bibel in Gotha. Mit gütiger Unterstützung des Herrn Geh. Rat Ewaldt. Der bezüglich Ornamentik, Landschaft u. malerischen Empfindens bedeutende Miniator, der das Zeichnerische der Personen bis zum Grotesken pegiert, wird an anderer Stelle zu behandeln sein.

Kraft im Linienfluß, im Werten der Farben, in der konzentrischen Gewalt des Aufbaues (Abb. 1).

Besser als ein Grünewalds Zeit recht fern liegendes Evangeliar aus der romanischen Kunst wird die abgebildete Miniatur die ganze drängende Kraft deutschen Kunstwillens dokumentieren und unsere Gedanken recht weit von Italien fortführen. Sie will nicht entfernt etwa als geschautes Vorbild Grünewalds angesprochen werden,



Abb. 1. Miniatur aus der sog. Mathis Gerung Bibel in Gotha fol. 28. Verklärung auf Tabor. In den weinroten Himmel hängen r. u. l. blaue Wolken. Grün in versch. Schattierung Wiese u. Bäume, schwarz die Stämme. Braungelb der Felsen, Christus in weißem Gewand, das Gesicht golden. Die Jünger lila, blau, grün mit braunem u. rotem Haar

sie soll nur als kleiner Bruchteil zeugen für unendlich vieles, was verloren ging oder noch nicht wiedergefunden wurde. Sie ist nur ein unendlich kleines Teilchen der Summe von Kräften die Grünewald im Isenheimer Altar zusammenfaßte.

Hagen selbst betont öfter, daß Grünewalds Genius sich an dem dogmatischen Schema der Ikonographien stößt, fast als ob er die Textstellen neu interpretieren wolle, er gießt sie in neue, ihm eigene Ausdrucksform. Die formale Übereinstimmung nun einer Legende vom Heiligen Nikolaus van Bari, gemalt von einem italienischen Dutzendkünstler, mit Grünewalds Verspottung ist für Hagen der Angelpunkt seiner Annahme, daß Grünewald nicht nur in Italien war, sondern aus diesem recht wenig ansprechenden Bild ein Erlebnis mitgenommen habe. Wie aber, wenn aus der deutschen Kunst ein Bild erhalten wäre, das ähnliche

der ganzen Spannkraft seines Körpers den Knotenstrick auf Christi Haupt niedersausen lassen. Wie er späht unter dem dunklen Schirm vor dem hellen Wams, den richtigen Moment zu erfassen, daß nicht der Strick die Hand des Dreschgenossen trifft. Geübte Drescher, geschulte Schmiede auf dem Amboß. Schön im Takt! Der monotone Rhythmus des Dreschens, keine Spur von Fortreißen ist ausgedrückt. Der Spielmann pfeift und schlägt den Takt zu der endlosen Folter, darin liegt das Grauenhafte der Darstellung. Nun ist's genug, hört endlich auf! wuchtet die dicke Gutmütigkeit hinein in die — Dreschtenne.

Die Gefangennahme steht, wie Hagen bewiesen hat, einer Verspottung zum Verwechseln nahe, im besonderen die Grünewalds dem abgebildeten Straßburger Ölberg. Und da hier alle Probleme Grünewalds, die der körperlichen und seelischen Kontrapostierung, schon gegeben sind, versuche man von hier aus zu Grünewald zu kommen, betrachte den fernen Pesello einstweilen als ein nicht ganz seltenes Spiel des Zufalls.

Das noch nicht behandelte Straßburger Bild erfordert eine kurze Erklärung. Das Bild befand sich als Teil einer Passionsfolge von 8 Tafeln an der Wand des Chors. Auf dem Hochaltar wurde 1505 ein Rosenkranzgemälde des Hieronimus Gräff, gen. von Frankfurt⁹⁾ aufgestellt. Als der Chor 1621 für eine Universitätsfeier hergerichtet wurde, unterzog man die Passion einer sehr sorgfältigen Restaurierung¹⁰⁾. Der 11jährige Barthel Dietterlin zeichnete die Gefangennahme ab, die der Vater, Hilarius D., in Kupfer publizierte. Den Kupferstich, der in den Sammlungen in Berlin, München, Straßburg und im kunsthistor. Institut Heidelberg vorhanden, gibt unsere Abbildung wieder. Die Literatur über den Stich ist

⁹⁾ Thomas-Archiv Straßburg. Akten der Predigerkirche. 1490—1525. Originalquittung vom 6. Nov. 1505: „Ich Hieronimus Graefe von Frankfurt Moler u. Bürger zu Straßburg bekenne . . . dass mir . . . Herr Jakob Württenberger . . . prior . . . bezahlt haben 270 gulden . . . von der tafeln des Rosenkrantz u. 45 gulden von dem ussgezuck derselben tafeln zu malen . . . 1 gulden von einem tuch für den fuss zur tafeln . . .“ Daran Siegel des Malers mit Monogramm J. G. u. Wappenschild mit Kopf.

¹⁰⁾ „Das alt-gemäldt in dem chor prädiger closter | welches in acht historien verfasst, erfordert, dass es mit darzu praeparierten Laugen abgewaschen, doch eine moderation drinn zu halten, damitt man nicht mehr dran verderbe, als nutz schaffe. darnach mit einem sonderbaren firniss erfrische. Undt dieweil es hin undt wieder häfftig beschädigt, dass mans mit farben wider ergäntze, da dann wohl in acht zu nemen, dass dem alten meister sein manier u. lineamenta nicht verfurcht (?) werden u. verdient man daran, so mans getrewlich machen will, nemlich 10 fl. 3/4.“

Wolte man aber solch gutt alt gemäldt de novo gantz u. gar mit guten u. köstlichen farben übermalt haben, darzu dann ein experientia u. gutter verstandt von nöthen, das abermals die antiquität observirt u. die arbeit nicht deformirt würde | erfordert arbeit u. farben 30 fl.“ Hilarius Dietterlin Mahler. Die undatierte Urkunde trägt die Notiz: „hat keinen 3/4 weniger nemmen wollen als 30 fl. 3/4 | die ihme auch baar bezalt werden. P. St.“, u. liegt als Beleg in einem Aktenbündel „Rechnung des Ammeisters Peter Storck von 1621, Verbesserung dess Chors u. collegii Praedicatorum“ auff die in anno 1621 vorgestandene Promulgation des neuerlangten kaiserlichen privilegii u. darauff erfolgten Act. Doctoral.“ 7. Juli 1621. Die kaiserliche Verleihungsurkunde ist 5. Febr. 1621 datiert, zwischen diesen Daten fand die Restauration statt. Die beiden Söhne Wendel u. Bartel als Malergehilfen erhalten ein Trinkgeld. (Akten d. Thomas-Archivs Straßburg. Universität 9. Nr. 102 u. 18. 100.)

allenthalben falsch. Die Begleitumstände, Urkunden und der Augenschein zwingen eine getreue Kopie anzunehmen.

Geringe Unklarheiten sind auf die Beschädigung des Originals und Mißverständnis des Kopisten zurückzuführen, sind aber unwesentlich. Der aus dem Gestein grinsende Fratzenspuk scheint prägnantere Form erhalten zu haben. Gerade den jungen Zeichner Barthel D. aus der mit größter Energie neugotisierenden Familie Dietterlin finden wir einige Jahre später als Schöpfer höchst phantastischer Ornamentstiche und Karikaturen. Das Original ist so getreu kopiert, daß einer Prüfung sofort ganz bestimmte Künstlerpersönlichkeiten vorschweben. Manches klingt an Isenmann an, sehr vieles an den älteren Holbein (wie äußerlich die Waffen und die Flechtschuhe). An Energie des Ausdrucks übertrifft die bildlich und kostümlich archaische Darstellung beide, und für beide ist die psychologische und kompositionelle Zusammenfassung konsekutiver Szenen zur Bildeinheit zu reif. Das Gebet am Ölberg beherrscht zu zwei Dritteln die kombinierte Komposition, doch ist sie mit Ausdrucksmitteln so gesättigt, daß das Ereignis der nächsten Sekunde in die Auffassung des Beschauers hereindrängt: Christi Hände zerspreizen vor dem unabänderlichen Kelch, Petri Schwert zückt schon aus der Scheide, noch ein Schritt des Hauptmanns und die Gefangennahme wird Gegenwart sein! Von rechts läßt der Künstler die neue Szene hereindrängen, wohl überlegt abgesetzt hinter der scharf überschneidenden Feldkulisse. Die Gefangennahme ist gänzlich neu orientiert, denn der Prospekt zeigt im Gegensatz zu links eine zur Stadt ansteigende 'Hügellandschaft, und etwas drastisch deuten die unbelaubten Bäume den Szenenwechsel an. Diese beiden Passionsfolgen sind nicht mehr im alten Sinne einfach nebeneinander gestellt. Sichtbarer kann das Loslösen vom traditionellen Nachbeten und das Ringen nach neuem Inhalt und Form kaum nachgewiesen werden. Kontraposte im Ausdrucke, in der Natur, in der Einzelfigur, dazu der Versuch des fixierten Momentanen bringen lebhafte Erregung, alles fließt, stößt sich aneinander. Wie ein starker Strom tritt die Bewegung in die splitternde Türe, steigert sich in die Personen, kreist um Christus, und mit den Zähnen der eine, mit dem Strick reißt sie der zweite Knecht aus dem Bilde. Alles erinnert lebhaft an Holbeins Frankfurter Tafeln, aber die gedrunghenen Figuren sind nicht die Holbeins. Und der Kopist der Apokalypse Jeronimus Gräff¹¹⁾ ist für uns in seinem malerischen Werk nicht faßbar, um ihn heranzuziehen. Jedenfalls ist das hier der gleiche, freilich noch befangen nach Ausdruck ringende Wille, der uns auf Grünewalds Verspottung in des stärkeren, jüngeren Meisters Prägung so überraschend entgegentritt.

¹¹⁾ Der Maler Jeron. Gräffe hat von Frankfurt nur den Herkunftsnamen, den schon ebenso sein mutmaßl. Ahne Maler Johan Grefe von Frankfurt 1462 in Straßburg führt. Cf. Rep. f. Kstw. 15. S. 37. Historisch belegt sind für ihn die Jahre 1500—1511 in Straßburg. — Thieme-Becker, Lex.

Betrachten wir die Vergleichsmomente der Straßburger Darstellung und Grünewalds Verspottung: der bereits besprochene Scherge in Fechterschlage, Motiv von Pesello nach Hagen, ist hier gleich zweimal vom Maler behandelt, rechts vorne. Der mit den Holbein-Strohschuhen neigt sich schon verdächtig bildeinwärts, zeigt dabei recht gute Dreivierteldrehung. Der rechte Nachbar hat die Wendung vollkommen ausgeführt, das rechte Bein ist ausgreifend gekrümmt, das linke Bein stößt kräftig ab, um Christus fortzuziehen. Christus selbst deutet ganz klar den Beginn des Fortschreitens an. (N. B. vergißt freilich der Künstler, daß das Ohr des Malchus noch anzuheilen ist! die Körperlage des Malchus ist eine unmögliche und wohl aus einer schadhafte Stelle des Originals zu erklären.) Wie auf der Verspottung bläst der Spielmann seinen Tusch, links, wo ihn die torsprengende Menge niedergetreten hat, führt er Trommel und Flöte. Steil von oben sticht eine Panzerfaust auf Petri Haupt, faunische Gesichter grinsen über Schultern, in unerschütterlicher Ruhe steht neben der Steillinie des Felsens der Gepanzerte. Alle Momente der Verspottung Grünewalds sind also in der Straßburger Ölberg-szene enthalten.

Beachtenswert sind die Lichtquellen: der Mann mit der Mützenbrille deckt sein Flackerlicht mit der hohlen Hand, herausgefallen brennt Malchus' Kerze am Boden weiter, und von oben leuchten Fackeln in die Nacht. Der mit Energie geladene Hauptmann¹²⁾ trägt seine Armbrust mit ganz außergewöhnlich verdrehter Hand und erinnert so an den Fiedler im Engelkonzert. Das mystisch-allegorische Spiel der linken Ecke verdient auch Beachtung: Schwertel, Weinstock und das Fröschlein, das im nächsten Augenblick ein Opfer der Schlange ist, alles hat Sinn und läßt sich deuten. Der Boden ist noch spärlich nach alter Schule mit Blumen gemustert. Deutlich betont der Künstler die spielerische Behandlung von Leder-schnallen, Senkeln und Schleifen, die zwar noch dem typischen Grünewaldknoten fern stehen, aber doch zu ihm hinleiten. Ganz eigenartig wild ist die krause Befestigung des Fahmentuches an der wuchtig aufstechenden Lanze. Kehren wir vom Einzelnen zum Gesamteindruck zurück. Die splitternde Tür, das gezückte Schwert, Christus auf dem Gipfel der Ekstase — und die Jünger schlafen. Rechts ist alles wilder Tumult, nur Johannes schläft, aber im nächsten Moment wird er in den Trubel gerissen, zwei Hände krallen sich schon in den Mantel. Wahrlich ein Ringen nach Ausdruck, wie es in gleicher Stärke noch gleichzeitig Veit Stoß¹³⁾ zeigt. Dessen Gefangennahme von 1486, unsere Abbildung, etwa noch die Gefangennahme bei Bock Tafel 8 genügen vollauf, um Pesello entbehrlich zu machen.

¹²⁾ Auf dem Wappenschild ist das Symbol des Judentums, der Spitzhut angebracht. cf. Holbein u. H. Pleydenwurf, C. Witz, Synagoge.

¹³⁾ Dessen Gefangennahme im Chor der Sebalduskirche Nürnberg zeigt die steil am Rande niederschlagende Faust, 1499.

Auf der Suche nach mehreren Belegen für Grünewalds italienische Reiseerinnerungen stößt Hagen auf die romanische Architektur auf der Kreuztragung. Dem ist entgegenzuhalten, daß romanisierende Architekturen in Deutschland, zumal im Süden, das ganze 15. Jahrhundert hindurch gemalt wurden: Witz, Herlin, Jörg Stocker als einige Beispiele, und es ist nur ein Ergebnis der den Künstler umgebenden Welt, die noch voll romanischer Bauwerke war. Um 1500 häuften sich ganz auffällig ungotische Bauteile in den Bildern. Am besten läßt sich das überblicken und feststellen an dem Wunder der Zeit, den frühen illustrierten Drucken, etwa im Virgil und den Reisebüchern. Der neue antikische Geist macht sich bemerkbar, der Künstler kommt dem entgegen und sucht seine Motive bei dem ihm zunächst liegenden »Altertum«, der ihn umgebenden romanischen Welt. Schnell dringen dann die italienischen Formen durch den Buchhandel und Formschnitte übermittelt und gefördert nach und führen im deutschen Überschwang schnell zu Phantasiearchitekturen. Das große Gebiet der Graphik ist in dem Buche von Hagen jedoch gar nicht beachtet. An der Graphik sind aber um 1500 ohne Ausnahme alle Zunftgenossen Grünewalds beteiligt, Buchillustration und Einblatt bot jedem jungen Künstler sofort Verdienstmöglichkeit. Sie bot ihm aber auch das reichste Studien- und Bildungsmaterial. Die Graphik war die herrschende, blühendste Kunstübung der Zeit, es steht außer jedem Zweifel, daß Grünewald ausübend oder anschauend sich an ihr nicht beteiligt hätte.

Auf dieser romanisierenden Kulisse der Kreuztragung stehen Schriftzeichen. Buchstaben von gleichem Duktus tragen die Frankfurter Tafeln, lateinische Kapitalschrift. Es sind schlanke, klare Typen mit italienischem Charakter. Kurrentschrift findet sich nur auf zwei Studien: die Worte »Frankfurt« und »Isenaw« und die große Inschrift auf der Oxforder Zeichnung. Diese letztere will Hagen nur für Grünewalds Handschrift ansprechen! Ohne mich in physiognomische Erörterungen zu verlieren, steht für den Paläographen fest, daß diese Züge mit echten Handschreiben Ph. Uffenbachs zeitlich zusammenfallen. Eine Schrift von 1600 ist nicht mit einer solchen aus vor 1530 zu verwechseln! Dazu steht diese Handschrift mit ihrem derben, massigen Zug in gar keinem Verhältnis zu Grünewalds gemalten Schriftzügen. Inhaltlich beurteilt dürften wohl wenige dem Grünewald zutrauen, daß er sich in so plumper Form verewigte. Die flüchtigen Notizen: das gehört nach »Frankfurt« für mein Dominikanerbild, das nach »Isenheim« zu den Antonitern, die hat Grünewald geschrieben¹⁴⁾.

¹⁴⁾ Die Aufschrift der Oxforder Zeichnung ist mit einem längeren Schreiben Uffenbachs (Barthol.-Stift. Nr. 409. Städtisch. 1604—1606) verglichen worden. Das Ergebnis war, daß die Aufschrift nicht von Uffenbach stammt, aber aus seiner Zeit, nicht von vor 1530 sein kann. Herr Archivdirektor Dr. R. Jung hatte die Güte, sowohl die betreffenden Belege herbeizuschaffen als auch die Schrift zu prüfen. Daß das linke Wort Mathis von der gleichen Hand herrührt, wie die rechte lange Inschrift, dürfte wohl nicht bezweifelt werden.

Es wäre nun noch ein sprachlicher Irrtum zu berichtigen. Aus jeder Urkundensammlung geht die Tatsache hervor, daß berufsmäßige Schreiber mit absoluter Willkür über Eigennamen verfügen, die seltsamsten linguistischen Kostümierungen begegnen. Die sprachliche Unsicherheit ist sehr groß, ebenso groß aber die Gefahr, ohne genügendes Material Schlüsse zu ziehen. Gerade zu dem Namen Isenheim konnte ich früher ganz eigentümliche Beispiele aus der Zeit um 1520 bringen. Erst die längere Übung läßt auch da das Gesetzmäßige der Entwicklung erkennen, selbst an einem Orte des Zusammenströmens vieler Mundarten. Saltomortales jedoch, wie sie von Hagen zu ganz bestimmtem Zweck auf Seite 214 mit Ochsenfurt und Aschaffenburg angestellt werden, sind als unwissenschaftlich abzulehnen. Da müßte er doch wenigstens einen Beleg bringen, daß —burg und —furt öfter vertauscht sind, statt so etwas schlechthin zu behaupten. Ossenburg, Oschenberg, Oschnaburg für Aschaffenburg steht so fest, wie dies heute noch in dem populären Ascheberg fortlebt. Aber die Furt der Ochsen ist selbst im Volksmunde keine Burg der Ochsen.

Seite 214 spricht Hagen mit bewußter Absichtlichkeit stets von dem »Bildschnitzer« Grün, obwohl ich diesen Künstler als Bildhauer, Maler und Bildschnitzer urkundlich feststellte. Derartiges Verfahren bei heiklen historischen Themen führt nur zu größerer Verwirrung, und der Glaube gewinnt leicht Raum, daß der Autor zu subjektiver Befangenheit neigt, gern in die Dinge hineinsehen und hineinragen möchte, was nicht an sich vorhanden ist. Wenn wir so von ihm selbst vorbereitet an die Pesellohypothese herangehen, wird Hagen wohl keine vertrauensvollen Gefolgsleute finden. Im gleichen Sinne beruht es auf einer historischen Ungenauigkeit, wenn Hagen mit Hilfe des Mathes Grün versucht zu erklären, daß Grünewald sich bewogen gefühlt haben könne, das N seinem Monogramm hinzuzufügen, um sich von dem gleichlautenden des »Bildschnitzers« zu unterscheiden. Erstens hat ein »Bildschnitzer« schon gar nichts, ein Bildhauer aber auch nichts an dem rein malerischen Helleraltar Dürers zu tun. Ferner hatte Hagen nur meine Daten über den M. Grün, und die besagen, daß dieser erst 1512 sicher in Frankfurt nachweisbar ist. So konstruiert man nach Belieben, aber das ist keine Geschichte. Einen Künstler mit einem dem Grünewalds so ähnlichen Monogramm, daß ihn der verehrte Forscher H. A. Schmid in seinem Grünewaldwerk aufnahm, hätte Hagen kennen und heranziehen können: den Martin Caldenbach¹⁵⁾, der zur Zeit der Entstehung des Helleraltars in Frankfurt nachweislich arbeitete.

Nachdem der für Sandrart wahrscheinlich in seiner Grünewaldlegende bestimmend gewesene Mathes Grün von mir historisch festgelegt ist, sollen nun die

¹⁵⁾ Das Titelbild zu: Der schwangeren Frauen Rosengarten von Euch. Röslin 1511. abgeb. bei H. A. Schmid im Anhang ist vom Martin Hess. Dieser verbindet die Vertikalen seines M mit einer Bogenlinie, klar unterschieden von der bis zur Basis gebrochenen Horizontalen im M des Grünewald. Cf. die Arbeit über ihn im Rep. 1917.

Urkunden über den Maler Mathes Nithardt alias Gothardt der kunsthistorischen Kritik übermittelt werden. Abermals lassen sich über die dort angegebenen Orte Seligenstadt und Altkirch im Elsaß, wenige Meilen von Isenheim, ferner über Halle und über die höchst seltsamen Lebensumstände dieses Maleringenieurs Phantasiebrücken zu Grünewald schlagen — der Zweck der Veröffentlichung ist jedoch ein rein historischer.

DIE URKUNDEN¹⁶⁾.

I. Mathis Gothardt alias Nithardt, Herbst 1526—Februar 1527; Frankfurt.

1527. 30. I. Mathis Maler — durhenslich.

Meister Mathis maler sagt er vilveltig con . . . (?) handlung mit dorhensl gehabt 4 gulden halben, er ime gutlich geben, dweil Lorentz seifensieder by dieser handlung gewest, so wegen fürtrag u. ob furternis, hab er dorhensl by uff hut herlassen gebiethen, lassen den eidt uffzunehmen, derglichen, wie lang meister Lorentz by ime u. durhenssen in cost gewest. petit co. ime den eidt uffgenommen u. die zugnisse by myn hern zu behalten¹⁷⁾.

1527. 30. I. Mathis Maler gebiet Lorenz Seifensieder kundschaft zusagen gegen Dhorhenslin¹⁸⁾.

1527. 30. II. »Meister Mathis Nithardt¹⁹⁾ von Würtzburg maler spricht zu Hansen Ruckus²⁰⁾ schnider vor 4 gulden gelihens gelts«, die er ihm in vergangener Herbstmesse geliehen u. für 1 Gulden, den Hans ihm zuviel angerechnet hat als Kostgeld für den »Seuffenmacher« der 8 Wochen bei ihm gewohnt hat.

Der Beklagte bestreitet seine Schuld, u. es wird Termin auf den nächsten Dienstag angesetzt, wozu als Zeugen die Frau des Hans Seidenferbers u. der Anwalt Mathis Schlickhart geladen sind. Der Ausgang des Prozesses ist nicht erhalten wohl aber das fortlaufende Gerichtsbuch, weshalb zu vermuten, daß der Prozeß in Frankfurt nicht weiter verhandelt ist²¹⁾.

II. 1527. 8. V. Die Mühlenzeichnung für Magdeburg.

Maister Mathissen dem Mahler der muhlen Contravision zumachen begünstigen wie der [Rat] von Maydburg begert hat²²⁾.

¹⁶⁾ Die Urkunden befinden sich im Frankfurter Stadtarchiv u. werden deshalb ohne Ortsangabe nur mit der archivalischen Quelle zitiert. Dem Archivdirektor Herrn Prof. Dr. R. Jung bin ich für weitgehendste Unterstützung, ebenso wie dem Herrn Professor Dr. F. Bothe, zu besonderem Danke verpflichtet.

¹⁷⁾ Gerichtsbuch 1527. fol. 9.

¹⁸⁾ Relationen der Richter 1527. f. 4.

¹⁹⁾ Der Familienname Nithardt ist in Frankfurt nicht unbekannt: Hans Nythard von Lare snyder (Bürgerbuch 1452, 78); Hans Nithardt smid von Bonames (Rachtbuch 1520, 127); Herr Ludwig Nythardt, Altarist im Dom (Gerichtsb. 1508); Münzer Hans Neithardt, Geselle des Münzmeisters Hans Schrauf von Würzburg 1467 (P. Joseph, Guldenmünze S. 114).

²⁰⁾ Nach seiner Wohnung dem Torhaus des Hainerhofes »Torhänslin« genannt.

²¹⁾ Gerichtsbuch 1527. 19.

²²⁾ Bürgermeisterbuch 1517, f. 3 b.

(Magdeburg will nach dem Muster der berühmten Mainmühlen eine gleiche Anlage bauen. Der Maler soll eine Visierung, Zeichnung ausarbeiten. Nach des Mathis Nithardt Tod erbittet Magdeburg den Frankfurter Werkmeister Caspar Weitz zur Ausführung u. schickt eigens seinen Gesandten Dr. Leonhard Mertz »des Molwercks u. Stad gebewde zu besichtigung«²³⁾.)

III. a) 1528. 1. IX. Der Nachlaß des † Mathis Gothardt alias Nithardt.

.... Burgermeistere, Rathmannen, Meistere der Innungen u. Gemeynheit der Stadt Halle So als Meister Mathes Gothart ein Mhaller adder Wasserkunstmacher allhie zu Halle in Ewer weissheit dinst in got verschieden, welcher uns vor seinem sterben eröffnet ... das er seyn Testament zuvorm, ehe er hireyner gezogen ist, gemacht ... u. zu Frangkfurt am Mayn eynem burger ... meister Hans Seidenstigkern zu dem eyhorn²⁴⁾ zuverwaren gethan hat, auch zwene des Raths doselbst darbey zu zewgen gehabt. dieweil ... meister Mathes in E. E. w. dinst gestorben zeligen, aber er leider nit viel ausgericht, E. E. w. wollen ... Stadt Frangkfurt günstigk schreiben, das gedachter Rathe doselbst bey ... Hansen Seidenstigkern günstige einsehung wollen thun, das solch Testament ... seinem gegebenen kinde, wellichs zur Seligenstat bey einem Bildeschnitzer ist, der izt das Tischerhanthwert treibet, zu handen mocht kohmen ... Gabriel Tuntzel. Henrich Rumpe, Hans Plog burgere zu Halle. [Siegel des G. Tuntzel]²⁵⁾.

b) 1528. 2. IX. Halle an den Rat Frankfurt.

... aus innliegender schrift habt yr zu vernehmen, was meister Mathes Gothardt eyn maler oder Wasserkunstmacher seligen, der alhie in unserm dinst in got verstorben, ... [wie oben, aber:] adoptierten sone, welcher itzo zu Seligenstadt bey einem bildenschnitzer oder tischer ist Stadt Halle. [Aufschrift der Frankfurter Kanzlei:] »die von hal schreiben des molers halben. Sachsisch Statt«²⁵⁾.

c) 1528. 10. IX. als Stat Hall schriben meister Mathes Gothart maler oder Wasserkunstmacher nach Hans Sidensticker schicken²⁶⁾.

d) 1528. 21. X. Inventar des Meister Mathis maler²⁷⁾.

Anno domini 1528 uff mittwoch nach Galli haben wir Johan Fichart, Johan Bischoff als weltlicher richter u. Hans Felser richter als zeugen inventiert die narung Mathis (sic) Nithart oder Gothart noch hinder meister Hansen sydenstickern

²³⁾ Reichssachen 1528. Nr. 738; Bürgermeisterbuch 1428, f. 68; Reichssachen 33, Nr. 801 (9031).

²⁴⁾ Haus in der Barfüßergasse. Hans v. Sarebrücken sidensticker 1487 Bürger geworden. (Bürgerb. fol. 209.)

²⁵⁾ Requis. u. Verschr. 1528. Nr. 18 b 18 a.

²⁶⁾ Bürgermeisterb. 1528. 37b.

²⁷⁾ Inventar 1528. Nr. 16, so flüchtig geschrieben, daß eine Entzifferung manchmal unmöglich war, an welchen Stellen dies durch (?) vermerkt ist. Der Schreiber ist der Oberstrichter J. Fichart, mit ihm inventiert Joh. Fischer genannt Bischoff.

von Sarbrücken gehabt, inventiert als folgt eyn (sic) gra negelsfarb rock mit sammet an den ermeln belegt; 1 golt gel par hossen; 1 roten librock; 1 purpurianischen rock mit swartz maschen²⁸⁾ gefudert; 2 rot hofcleyd; 1 brun heseck²⁹⁾; noch eyn rot hoffrock; 1 schwarz schamlot rock; 2 rot atlas wams; noch eyns ist der uffschlag mit sammet belegt; 1 gel atlas wams; 1 damast brustduchelgin; 1 rot schlap hub, hat der bube; 2 zyrckel; 1 leffel mit 1 gredeten stil conterfey³⁰⁾; 37 wyss fellergin von ungeboren lemergen³¹⁾; 1 dot mit glass roren zw mertesgabeln³²⁾; noch eyn kist darin: 7 dreeckicht glas gefasst, (7) 6 kunst, 1 steyn dryeckicht ungefasst; 2 cleyn rund brieffe nit gewist (?); 7 uffreg breder oder baleten, do man farb uff handelt; 2 buchergin mit folien gold u. silber; 1 cleyn buchelgin ingebunden erclerung der 12 artikeln des christlichen glaubes; 1 ledlin mit cleynen bensel; 1 rol uff eym geb . . . gen (?) der uffror halben³³⁾; 1 golt wag in eym letgin; 1 silbern troch mit 1 schruben, ubergult. Ein lad darin: 2 messing kanthen; 3 achtmes kanthen; 1 firmes kant; 1/2 achtmes kanthen; 2 gross geschlagen platen; 1 fleisch schussel; 2 musschüssel; 1 cleyn zenenschüssel mit 2 orgen; 1 messen luchter mit 2 roren, 1 mit 1 roren; 1 fuder mit 4 wimpel ruden u. kerbersteyn (?)³⁴⁾; 6 katzenfelle; 1 hantzwel; 15 wiss geledert geissfelle; 1 schwartz siden band; 2 lilachen; 1 welsch frawen kedel, noch ein kedel oben ussgestochen; 1 manshembt mit gold ussgestochen³⁵⁾; 3 schlecht manshembder; 2 blad zum stoffelgen (?); 1 siden schurtz duch grün; noch 1 stück grün siden; 3 hantzwel; eyn reinen schurtz wiss; 1 bla hembt; 1 wiss reyntz; 1 filtz mantel wiss mit leder oberzogen; 1 grün arras frawen schurtz; 3 cleyn hofell; 5 schiben riemen zu wasser; 1 venedisch magolgen³⁶⁾; 1 semisch par hantschug; 27 predeg Lutters ingebunden; 15 elen niederlendisch duch ser reyn; meister Mathis wapenbrief; 1 brief das meister Mathis den jungen dem sidensticker befohlen 1527 jar; noch eyn regnung register; eyn fiereckicht legth (?); 1 versigelt vertragsbrief zwischen meister Mathissen u. meister Micheln von Altkirch 1513³⁷⁾; 1 vertrag zwischen ime u. Michel Wesser 1515. Noch eyn lad: 1 blien bild; 6 gebülten (?) mit formen angesicht; 1 Jhesomenger³⁸⁾; bla farb in einer bossen, sin steynger; 1 brief mit gruntfarb, zungold u. ander me farb; u. sunst 33 cleyne bilger holtzen u. etlich register über das

²⁸⁾ = smaichen, cf. Fr. Bothe, Patriziervermögen.

²⁹⁾ männliches Oberkleid.

³⁰⁾ „gredet“ ist öfter belegt, möglich, daß an Stil mit gewundenen Kanneluren ein emailliertes oder plastisches Bild = Conterfait sich befand.

³¹⁾ Das feinste Pergament.

³²⁾ Tüte mit Glasröhren zu Martinsgabeln.

³³⁾ Rolle = Urkunde? zweifellos handelt es sich um den Aufruhr in Frankfurt 1525.

³⁴⁾ Futteral mit Meßinstrumenten.

³⁵⁾ Gestickt.

³⁶⁾ Becher mit bestimmtem Maß, oft in der Verbindung: ein simmer magole. Cf. das „Probiermeisterbuch der Goldschmiede“.

³⁷⁾ Es kommt wohl nur Altkirch i. E., wenige Meilen von Ensisheim u. Isenheim, in Frage.

³⁸⁾ Jesumännchen, ein am Körper getragenes Heiligenbild aus verschiedenstem Material.

bergkwerck³⁹⁾. noch 1 letgin zugenegelt: das nu testament ingebunden u. sunst viel schartecken luterich. noch 1 lad darin vyl buchsen u. schachtel mit allerley farben, ribsteyn runds †⁴⁹⁾ u. andris. noch eyn lad: allerley far⁴⁰⁾ in seckelgen u. sunst leuffer zum ribsteyn⁴¹⁾; noch eyn cleyn kistgen; 1 gulden dünnen rinck mit eyn stein und angesicht⁴²⁾; 1 cleyn gulden rinck mit eyn brunen steyngen; 1 silbern danck oben mit 1 lochelgin; 1 silbern angesicht; 1 silbern rinck; 1 alter gold gulden; 1 silber schwetzgin; 1 redlin; 1 alt albus hat 1 adler u. 2 reder⁴³⁾; 1 copern schwetz; 1 holtzen paternostergen mit 6 bolger (bilger?) u. 1 cleyn bisamappell; 1 bisamappell mit 1 siden schur u. pomandius⁴⁴⁾; 1 gel agsteyn pater noster⁴⁵⁾; 1 Circkell; sunst vil seckell mit guter farben; 1 fuxen fuder alt vom rucken zurissen; 1 beth; 1 pulff; 1 seiffen kessell.

uff dinstag in vigilia Simonis et Jude ist uberslagen durch meister Hansen Halberger⁴⁶⁾.

24 seckelgen u. bappir dotten mit fellig bla wigen 16 lib. das lib. ungefer vor $\frac{1}{2}$ gulden; 4 lib. span grün u. 1 firtel koufft man 6 lib. vor den gulden; 16 lot pariss rot das lib. 18ß, in drien buchsen; noch 6 lot in zweyen brieffen; 1 lib. 4 lot pariss das lib. $\frac{1}{2}$ gulden; 3 firtel 5 lot pariss rot das lib. 4ß; 7 lib. bly gel das lib. 20 albus; 3 lib. 1 firtel mynge das lib. 10 heller; 3 lib. schyfergrün; das lib. 1 gulden; 5 lib. drei firtel bligel in 5 seclin; 3 lib. minus $\frac{1}{2}$ firtel mit der bussen blygel; $2\frac{1}{2}$ lib. Cinober das lib. $\frac{1}{2}$ gulden; 1 bosse mit opperment⁴⁷⁾; fellig bla 6 lot; 1 lib. $\frac{1}{4}$ blywyss, 1 lib. 3 albus; 1 gar gut gulden wag mit iren gewichten; berkgrün 12 lot; opperment gel u. sust gell 12 lot; alchemy grün 5 lot; 1 letgin mit roten lock (?) kegel; 1 compass in eyner bussen; 1 firtel 3 lot bla, unbekant u. sust noch vil cleiner buchsen, ler; 1 brieff mit polus armenus⁴⁸⁾; 1 brieff mit oger; 1 lib. 2 lot schefergrün das lib. 1 gulden; 1 lib. $1\frac{1}{2}$ firtel bligell; 2 lid an eyn taffel ganz wiss bereidt u. uff dem einen 1 crucifix, Marie u. Sant Johannes; 1 viereckigt ribsteyn nit vast gross u. sunst 1 runds cleyn †⁴⁹⁾ wie eyn kuchelsteyn, oben angezeigt.

³⁹⁾ Eine ähnliche Verbindung spricht aus dem mittelalterlichen Hausbuch, Malerei, Wasserkunst, Bergbau u. Schmelzhütte.

⁴⁰⁾ = bewegliche „fahrende“ Habe.

⁴¹⁾ kleine Maschine zum Farbenreiben; ähnlich laufen die Mühlenräder in „Läufern“.

⁴²⁾ Testament 1541, VIII Nr. 29 der Lisa von Rükingen, Witwe des Schöffen Hans Bromm: 1 gulden ringk mit eym angesicht.

⁴³⁾ Nach Fr. Bothe, Patriziervermögen, ist Schwatzger ein von der Stadt Schwaz in Tirol ausgegebenes Geldstück, Silberstücke mit Rad = Rädlin nach den Wappen benannt, etwa Mainz.

⁴⁴⁾ Vielleicht hängt dñes mit poma ambrae, pomambra = Bisamkugeln zusammen. Wohlriechende Moschussäckchen in einem durchbrochenen Knopf aus Gold oder Silber am Rosenkranz getragen.

⁴⁵⁾ Bernstein.

⁴⁶⁾ Am 27. Oktober wird Maler H. Hallberger (1518—1540) als Gutachter zugezogen.

⁴⁷⁾ auripigmentum arsenicum.

⁴⁸⁾ armenicum ist eine köstliche blaue Farbe (cf. Lexer), hier verbunden mit Bolus-Tonfarbe.

⁴⁹⁾ Das † deutet an, daß der Schreiber sich verbessern will, der runde Reibstein ist nämlich ein

e) 1530. 9. IV. Hans von Sarbrücken Sydensticker unser Bürger pitt umb fürschrift an Burgermaister u. Rath zu Hall als eyn furmonder Maister Mathis Gotharts Mahlers Sone Endres gnant der guetter halben, so gedachter Maister Mathis zu Hall in dem hauss, darin er gestorben u. sunst in andern hewsern daselbst, da er sich gehalten, als by Johan Block Sydensticker u. by Hans Glasern Brunschrybern, verlassen haben solle. Unnd dweil auch Maister Mathis sein pitschir by ime gehapt, an obgemelten orten freuntlichs u. vleissigs nachforschens zu haben die verlassenen guettere aufzaichnenn u. dem furmonde dem Kind zu guetem aufftzuheben, hiehere zu ubberschicken ⁵⁰⁾.

f) 1532. 26. 4. Testament des Hans von Sarbrücken, in dritter Ehe mit Kunne.

»Ich will auch hierinn zum bericht nit underlassen, alls ich Mathis maler sel. sons furmonder bin u. etliche verslossene laden, uf ieder laden ein zettlin geschrieben: Mathis Neithart Maler von Würtzburgk, darin register u. anderss demselbigen kindt zustendigk, hindeß mir hab, dass das selbig alles so bald nach meinem doit hinder ein erbarn Rath diesser Stadt frankenfurt ime zugewarten gestellt, also lang ime andere furmondere verordnet« ⁵¹⁾.

Das historische Ergebnis dieser Quellen ist, zumal durch das aus der reichen Sammlung ähnlicher Vermögensverzeichnisse sich ganz bedeutend auszeichnende Inventar, der Gewinn einer eigenartigen Künstlerpersönlichkeit, einer deutschen Ausgabe großer Italiener. 1513, 1515 mit einem Altkircher Meister zu unbekanntem Tun verbunden, ist er 1526/27 in Frankfurt, stellt seinen Hausrat, den eines Witters, bei dem bekanntesten Stickereimeister unter und zeichnet für den Magistrat von Magdeburg einen Bauriß der berühmten Frankfurter Mainmühlen. Das »hofkleid« u. die Gnadenmünze verraten einstigen Herrendienst an Fürstenhöfen, wie Erzbischof Adolf dem Gutenberg das Hofkleid seiner Ministerialen verleiht. Alles bleibt in der Lade, als er im städtischen Dienst nach Magdeburg und Halle geht, kaum in Halle angekommen, stirbt und »leider nicht viel vollbringen« konnte. Den Adoptivsohn hat ein im protestantischen Zeitalter vom Künstler zum Arbeiter herabgesunkener Tischler-Bildhauer in Seligenstadt in der Lehre. Am Aufstand der Zünfte unter Dr. Westerburgs Leitung war der Maleringenieur Mathis irgendwie beteiligt, nicht kompromittiert, weil er ja noch in Frankfurt freien Gerichtstand hat. Vielleicht war er da ebenso beteiligt, wie an der Lutherschen Lehre, deren Schriftzeugnisse in der Lade bleiben, zusammen mit katholischen Kultgegenständen.

Jedoch Farben sind in der Lade, die der biedere Wappenmaler Halberger nicht einmal kennt, aus denen der Wasserkunstmacher auf seinen »baletten«, Kuchelstein. Von diesen überaus bemerkenswerten Kuchenformen mit Spruch u. Bild hat Fr. Bothe, Patriziervermögen gehandelt. Geschnittene Schiefersteine im Rahmen finden sich in mehreren Testamenten dieser Zeit (Inventare des Archivs). Über »Kuchelsteine« wird demnächst an dieser Stelle Fr. Bothe handeln.

⁵⁰⁾ Gewaltbuch 1530.

⁵¹⁾ Testamentbuch 1532, fol. 118.

grübelnd über der Rosenkranzkönigin glorreich, schmerzereich, freudenreicher Jungfräulichkeit, die der 12 Artikel herbe Sprache zerriß, gewaltige Töne mischen konnte! Wenn er das nebenstehende Monogramm schrieb! Aber nicht ein Schatten von Beweis ergibt sich, daß Mathis Gothardt alias Nithardt — Grünewald ist. Daß er es sein könnte, hat zuerst Dr. Hagen als eine Hypothese zu seiner andern hinzugefügt⁵²⁾ mit Benutzung fremder Forschungsergebnisse, denen er schlechten Dank zollt.



F. MEDIZIN-, KULTUR- UND KUNSTGESCHICHTLICHES ZUM ISENHEIMER ALTAR

VON

Dr. med. ALFRED MARTIN in Bad-Nauheim.

In Grünewalds Isenheimer Altar findet sich Jean d'Orliac im Schnitzwerk dargestellt¹⁾. Nach Heinrich Alfred Schmid wissen wir von ihm, daß er als Präzeptor 1466 sein Amt antrat, 1480 eine Stiftung machte und 1490 freiwillig resignierte. Guido Guersi übernahm 1490 das Generalpräzeptorat und starb 1516. Sein Wappen findet sich auf einem Flügel des Altars (Antonius und Paulus in der Wüste). Vor seinem Tode waren die Gemälde vollendet²⁾.

Das Isenheimer Antoniterkloster war eine Generalpräzeptorie, aber nicht die für ganz Deutschland, wie Falco (zit. nach Sudhoff)³⁾ in seiner 1534 zu Lyon erschienenen Geschichte des Antoniterordens will (Isenheim, Generalis apud Germanos praeceptoria), worauf die gleichsinnigen Angaben Sudhoffs³⁾ und Ulhorns⁴⁾ fußen. Isenheim kam meines Erachtens nur für das obere Deutschland in Betracht. Den Namen Generalpräzeptorie (praeceptoria generalis) traf ich in Urkunden überhaupt nicht an, es gab wohl praeceptores generales (Generalpräzeptoren, der deutsche Name kommt nicht vor), die sich aber häufig nur Präzeptor, Komptur oder Meister nannten und den höheren Titel immer führten, wenn ihnen mehrere Häuser unterstanden, so auch die von Grünberg in Hessen und die von Höchst-Roßdorf, die beide Mittel- und Norddeutschland unter sich hatten.

Über den Generalpräzeptoren stand der Abt und das Generalkapitel von und in St. Anton (St. Antoine, früher St. Didier la Mothe) in der Dauphiné, das zur Diözese

⁵²⁾ Auf den beispiellosen Ton seiner angeblich „knappen“ Ausdrucksweise einzugehen, erübrigt sich. Ich verweise auf die sehr instruktive „Problematik der Kunstgeschichte“ von V. C. Habicht in den Monatsheften September 1919.

Vienne gehörte. In deutschen Urkunden finde ich es als *Monasterium sancti Antonii, ordinis sancti Augustini, Viennensis diocesis* bezeichnet. Dem Generalpräzeptor unterstellt waren die Präzeptoren, auch Kompture, Meister genannt, die der Präzeptorei, auch einfach mit Haus bezeichnet, vorstanden, die wieder an einzelnen Orten Häuser unterhielten, die keine selbständigen Klöster waren.

Die Stellung Isenheims brachte es mit sich, daß sein Generalpräzeptor mit den Angelegenheiten der unterstellten Präzeptoreien und der von diesen abhängigen Häuser zu tun hatte, so auch der oben erwähnte Johann von Orliac, über den wir dadurch noch etwas erfahren. Er wird Ordenspräzeptor zu Isenheim genannt und am 14. Mai 1468 vom Rat zu Bern ersucht, sich beim Abt von St. Anton nachdrücklichst zu verwenden, damit dieser die Vereinigung der Häuser Bern und Burgdorf gutheiße. Auch sollte Orliac seinerseits beim Präzeptor zu Chambéry (dem das Berner Haus unterstand) darauf hinwirken, daß das Antonierhaus mit der Kapelle zu Bern dem Bruder Jakob Manz zur Verwaltung übergeben werde. Dieser erhielt 1468 die Stelle, wurde später in Streitigkeiten verwickelt, zu deren Hebung 1472 der Präzeptor Lyasse von Konstanz und der Ordenskomptur Orliac zu Isenheim nach Bern eingeladen wurden 5).

Die Antoniter stellten einen ausgesprochenen Krankenpflegeorden dar, ja sie gingen aus Krankenpflegern hervor, und zwar hatten sie nur mit einer Krankheit zu tun. In dieser Einseitigkeit berührten sie sich mit den Lazaritern, denen die Pflege der Aussätzigen zukam, während sie die am Antoniusfeuer Erkrankten heilten und die Nichtheilbaren pflegten. Ihr Patron war St. Antonius der Große, der in der Thebais lebende Wüstenheilige, der ihnen und der Krankheit den Namen gab. Die Legende des Heiligen bringt ihn nicht in Beziehung zum Antoniusfeuer, nach ihr heilte er Besessene, die meines Wissens mit den Antonitern in keinerlei Beziehung standen.

Wie kam Antonius zum Patronat des Antoniusfeuers? Längst, ehe seine Gebeine in St. Didier la Mothe mit der Heilung desselben in Verbindung gebracht wurden, war die Krankheit unter dem Namen *ignis sacer* bekannt, auf deutsch heiliges und auch höllisches Feuer, denn *sacer* bedeutet heilig und höllisch, Namen, die übrigens auch später neben St. Antoniusfeuer, St. Antonien Rache, St. Antonien Buße weiter bestanden. Das Patronat für die am höllischen Feuer Erkrankten ist, ich möchte sagen, etwas selbstverständliches. Fast das ganze Leben des Heiligen war seit seiner Weltabkehr eine Kette von Versuchungen durch den Teufel, von denen zwei Gruppen immer wiederkehren, die sexuelle Versuchung und der Überfall von Teufeln in Form abenteuerlicher Tiergestalten, beide von der Kunst gern verwandt, bei denen Antonius stets als Sieger hervorging. Er ist der gewaltige Bezwinger der Hölle und damit des höllischen Feuers im Sinne des Höllenfeuers. In einer »ars moriendi« windet sich der Teufel am Bett des Sterbenden neben dem bereit gehaltenen Höllenrachen unter dem Rufe »victus sum«, als Antonius erscheint (Weigel ⁶) Abb. 233), und auf mehreren Darstellungen des 15. Jahrhunderts sehen wir diesen ruhig durch das Feuer der Hölle

schreiten. Daß der Bezwinger des höllischen Feuers im Sinne des Höllenfeuers zum Bezwinger der Krankheit wurde, die man höllisches Feuer nannte, ergab sich von selbst bei dem starken Bedürfnis nach Krankheitspatronen. Er heilte das höllische Feuer, strafte aber auch mit ihm seine Verächter.

Unter Antoniusfeuer verstand man, um es kurz zu machen, Erysipel (Rose und Rotlauf), fressende Flechte (fortschreitende Hautgeschwüre als Hautbrand, Lupus [Hauttuberkulose] und Hautkrebs), Bindegewebsentzündung und Brand. Man faßte all diese Erkrankungen als eine auf, die bald flüchtig, bald dauernd auftrat, von der Oberfläche bis zur Tiefe. Die Vokabularien erklären fast durchgehends Antoniusfeuer als Rose, während die darstellende Kunst (es kommt nur die Kleinkunst in Betracht) und die Berichte über die Tätigkeit in den Antoniterhäusern den Brand in den Vordergrund stellen. Bei den Antonitern war man chirurgisch tätig und haute die vom Brand ergriffenen Hände und Beine ab.

Über die ärztliche Tätigkeit in Isenheim hat Baas berichtet.

Nach der Schlacht bei St. Jakob an der Birs [dem Baseler Aussätzigenhaus] im Jahre 1444 wurden viele verwundete Edle in das Isenheimer Krankenhaus aufgenommen 7).

In einem Briefe des Colmarer Rats, den er 1451 an den »meister des huses zu Isenheym« richtete, heißt es: »Es lit ein armer knecht in unserm spittal, der nu an einem schenckel bresthafftig worden ist, daß man ime den abhöwen muß. Den nun unser spittal gern hinuff by uch führen wolte, ime das glitt also abezuhöwen. Also ob der knecht abeinge [stürbe], daß man dann unser spittal pferde und karren ungehemt volgen gelassen würdet. Blibe aber der knecht in leben, wöllend sie ine wider herabfuren. Obe aber were, daß ir jemand by uch hettet, der domitte kunde hatte, den herabe zu uns geschickt darinne zu tunde, als sich geburt, mit dem wolte nu unser spittal überkommen noch zimlichen dingen. Also, liebe herre, bittend wir uwer wurdikeyt mit sunderm ernste, darinn umb gottes und unser willen das best ze tunde...« 8).

In einem Teil der Literatur (z. B. bei Haeser ¹⁰) findet sich die Auffassung, die erst kürzlich wieder Hugo Schulz ⁹) vertrat, daß Antoniusfeuer, bzw. Ignis sacer, Mutterkornvergiftung gewesen sei. Das Mutterkorn ist eine Getreidekrankheit, namentlich des Roggenkorns, die ein Pilz (*Claviceps purpurea*) hervorruft. Die Wirkung auf den Körper äußert sich in Zusammenziehen der Schlagadern, weswegen es zur Blutstillung gebraucht wird. In größeren Mengen führt es zu dauerndem Krampf der Gefäßmuskulatur, dadurch zum Aufhören der Blutbewegung und Absterben, dem Brandigwerden der Glieder, gelegentlich auch anderer Körperteile.

Ein Teil der Fälle von Mutterkornvergiftung, eben die, bei denen es zum Brand der Gliedmaßen kommt, wurde selbstverständlich als Antoniusfeuer aufgefaßt. Wenn in feuchten Sommern das Getreide stark vom Mutterkorn befallen war, gab es Massenerkrankungen, es konnten somit Epidemien von Antoniusfeuer entstehen. Das Volk hat den Zusammenhang nicht erkannt, das blieb der neueren Wissenschaft vorbehalten. Im übrigen sind meines Wissens von Deutschland solch schwere Epidemien nicht bekannt, wohl aber leichtere, die nicht zu Brand führten und dann vom Volk Kriebelkrankheit, Krimpsucht oder ziehende Seuche (in Hessen Ende des 16. Jahrhunderts), also nicht Antoniusfeuer genannt wurden. Die letzte schwere Epidemie

war nach Haeser ¹⁰⁾ 1347, eine solche kommt demnach zu Grünwalds Zeiten nicht in Betracht, wohl aber gab es Antoniusfeuer. Die Außerachtlassung dieser Tatsache hat in der Deutung des Isenheimer Altars etwas Verwirrung gebracht.

Steht der Isenheimer Altar in Beziehung zum Antoniusfeuer? Ich vermute es, aber nur in seinem Schnitzwerk und zwar in der auf dem Throne sitzenden Statue des hl. Antonius.

Von St. Anton berichtet Dassy, jedenfalls nach 1639, daß man die Kranken aus dem Hospital zur Kirche führte, vor den Heiligenschrein St. Antons setzte, ein Gebet zu ihm und zu Gott sprach. „Darauf tat ein Bruder in ein allein zu diesem Gebrauche bestimmtes Gefäß einige Tropfen Flüssigkeit, die über die Gebeine des Heiligen gegossen war, und bot sie dem Kranken zu trinken an. Oft war nach 7 Tagen die Bitte des Kranken erhört und die Heilung vollständig.“ ¹¹⁾ Selbstverständlich ist das Antoniusfeuer, das nach 7 Tagen geheilt war, nur die Rose gewesen.

Die erwähnten Tropfen hielten auch die Antoniter in Deutschland bereit, ich weiß es vom 16. Jahrhundert, und höchstwahrscheinlich hat man auch in Isenheim die Kranken zur Kirche geführt und die gleichen Zeremonien vor dem geöffneten Altar im Angesichte des thronenden Antonius, an Stelle des Heiligenschreins, vorgenommen.

Ich kenne ungefähr ein Dutzend Einblattdrucke aus dem 15. Jahrhundert, auf denen Kranke mit brennenden Händen und Füßen zu Antonius flehen. Dabei lodern meist Flammen vor ihm auf, und Hände und Füße sind als Votivgaben über ihm aufgehängt (in St. Anton zeigte man 1639 mehr als ein Jahrhundert alte schwarze, eingetrocknete Glieder ¹¹⁾). Ein von Weigel ⁶⁾ beschriebener Druck (Nr. 329) trägt die Unterschrift: »o stē anthoni ora pro me«. Es sind also Gnadenbilder, die der Kranke beim Beten um Heilung betrachtete. Auf einzelnen derselben (bei W. Schmidt ¹²⁾ Nr. 1 u. 30) sitzt Antonius auf dem Thron.

Mir ist kein Gemälde mit dem thronenden Antonius bekannt, auch keins, auf dem mit Antonius an Antoniusfeuer leidende Kranke dargestellt sind. So glaube ich, daß dem Heiligenschrein zu St. Anton die Statue des thronenden Antonius zu Isenheim bei der Heilungszeremonie entsprach, der daheim durch einen Einblattdruck mit seinem Bild ersetzt wurde.

Auf einem Gemälde des Isenheimer Altars, dem Flügel mit der Versuchung des Heiligen, haben wir eine Krankheitsdarstellung, die Ärzte und Kunsthistoriker beschäftigt hat.

In der linken unteren Ecke liegt ein Wesen, das auf den ersten Blick außer Zusammenhang mit dem übrigen Bilde erscheint, so daß man anzunehmen versucht ist, der Maler habe irgendein Ereignis der Zeit, das mit der Versuchung des Heiligen nichts zu tun hat, dargestellt, oder einen Kranken mit Antoniusfeuer vorgeführt. Ich könnte noch recht viele Vermutungen vorbringen, will aber geradewegs auf mein Ziel lossteuern.

Zunächst sei festgestellt, daß dies Wesen bis auf eine mit langem Zipfel versehene rote Kappe nackt ist. Diese Kappe ist keine Pesthaube *), wie Bock ¹³⁾ will, denn die gab es nicht. Es ist auch keine Mönchskappe, wie Holländer ¹⁷⁾ und Schubring ¹⁾ wollen, denn rote Mönche gab es nicht. Wie mir Professor Doege von der Lipper-



Abb. 1. Der Pestteufel auf Matthias Grünewalds Isenheimer Altar.

heideschen Kostümbibliothek in Berlin mitteilt, ist es die schon von den Römern ge-

*) Im gleichen Werke bringt Bock die Abbildung der zu St. Marx in Straßburg befindlichen Büste eines Mannes mit starrem, ins Leere gerichteten Blick, die er Grünewald zuschreibt [Schmid ²⁾ tut dies nicht]. Der Mann trägt eine seitwärts in mit Schellen behangene Zipfel auslaufende Kappe, von der Bock auch als Pesthaube spricht. Es handelt sich um einen Geisteskranken, die Kappe ist die Narrenkappe, die Pseudonarren, d. h. Spaßmacher, z. B. die Pritschenmeister auf Schützenfesten und bei der Morgensuppe im Mineralbade, und echte Narren, d. h. Geisteskranke trugen. In den Abbildungen des Heidelberger ¹⁴⁾ und des Dresdener Sachsenspiegels ¹⁵⁾ ist das Gewand des Irren von oben bis unten mit Schellen und kleinen Glocken besetzt, nicht um die Leute lächerlich zu machen, sondern um sie als für ihre Taten nicht verantwortliche Personen zu kennzeichnen.

5*

tragene Kugel, die, um nicht zu weitschweifig zu werden, zu Grünwalds Zeiten außer bei Begräbnissen (daher bis in die neueste Zeit die Kugelmänner bei fürstlichen Begräbnissen in München) nur bei schlechtem Wetter von der Landbevölkerung, Jägern und auch auf der Reise getragen wurde. Der Baseler Vocabularius optimus¹⁸⁾ aus dem 14. Jahrhundert hat: Cappa, Capucium = Capp vel kuogel.

Zum Zweiten ist zu bemerken, daß das Wesen ausgesprochene und durch nichts verunstaltete Schwimmvogelfüße hat. Der Teufel hinkt, er hat einen Loripes, d. h. ein Schleppein. Loripes = Antfuos sagt der Baseler Vocabularius optimus¹⁸⁾. Das Wort Antfuß verstand das Volk nicht mehr und machte daraus den Fuß des Antvogels, den Entenfuß. Auf diese Weise wurde aus dem hinkenden Teufel der mit dem Entenfuß. So ist er auch in Geiler von Kayzersbergs Postill¹⁹⁾ dargestellt, wie bei Grünwald auf dem Isenheimer Altar, während er in Geilers Evangelienbuch³⁹⁾ den Ochsenfuß hat. Nach Hexenprozeßakten wurde der Teufel am Pferde- oder Gänsefuß erkannt⁴⁰⁾.

Grünwald hat übrigens eine Parallele im Erzengel Gabriel gegeben, der vor Maria mit dem Christuskinde unter den lieblichen Gestalten der musizierenden Engel nicht als Erz- = Oberengel erscheint, sondern aus Erz, aus Metall bestehend gemalt ist.

Unser Wesen ist demnach als Teufel anzusprechen *). Darum ist eine Abänderung des Bildes, die durch die französischen Veröffentlichungen geht^{20.22)} und erklärend wirken soll, irreführend. Der Zeichner hat eine Inschriftentafel, die sich in der rechten unteren Ecke des Flügels befindet, versetzt uns zwar neben den links liegenden Krankheitsteufel, wodurch diesem die Worte in den Mund gelegt werden: »Vbi eras ihesu bone ubi eras quare non affuisti vt sanares vulnera mea« und er zu einem Christus anrufenden Kranken gemacht wird. Diese Worte spricht Antonius. »Wo warst du, guter Jesus, wo warst du, warum warst du nicht von Anfang an hier, daß du mir halfest und meine Wunde heiltest«, sagt er nach der Legenda aurea. Schmid²⁾ nimmt mit Recht an, daß Grünwald den Bericht aus dieser seinem Gemälde zugrunde legte, das gilt jedoch mit Einschränkung weil noch mehr als das Prügeln des Heiligen durch die Teufel dargestellt ist, das übrigens schon Athanasius²⁵⁾, der Biograph des hl. Antonius, mit etwas anderen Klageworten erzählt.

Mit der rechten Hand hat der Teufel ein an der Erde liegendes eigenartiges Buch gepackt, das Leder des Einbandes geht über den Deckel hinaus, in dieses greift er und zerreißt es. Es handelt sich um einen sog. Buchbeutel oder Beutelbuch, das man

*) Ich habe noch einmal in einer Versuchung des hl. Antonius einen kranken Teufel dargestellt gesehen, auf einem Holzschnitt von Hieronymus von Acken (Diederichs²⁹⁾ Nr. 395). Eine vornehme Frau, die Antonius einen Schatz überbringt, unter dem Kleid aber den Halbschwimmfuß hervorsehen läßt, ist von einem an Krücken gehenden Manne begleitet, der unter dem rechten Knie einen Stelzfuß trägt, den linken nach hinten gedrehten Vogelfuß nachschleppt. Das ist die wundertätige Königin, die alle Krüppel und Sieche der Stadt kommen ließ, vor Antonius heilte, um ihn zu betören (eine Abart der sexuellen Versuchung, die Damrich³³⁾ aus der Legende berichtet).

öfter in den mannigfaltigsten Abänderungen, zumeist aufgeschlagen, dargestellt sieht *).

Manchmal ist das überfließende Leder oder Tuch nur Schmuck, meist ist es größer, und dann bildet es beim geschlossenen Buch einen nach einer Seite offenen Beutel, der mit der Faust gefaßt oder am Leibriemen befestigt wird, an dem das Buch beim Tragen hängt. Am häufigsten finde ich das Beutelbuch bei Maria, dann beim Evangelisten Johannes, dann bei Antonius, vereinzelt kommt es bei den Heiligen Valentin, Hieronymus, Katharina, Barbara, Agnes, Apollonia und andern vor, auch wurden die Kanoniker Georg van der Paele von Jan van Eyck ²⁴⁾ und Schönbrunn von H. Bleydenwurff ²⁶⁾ mit ihm dargestellt. Die Künstler sind stets Deutsche oder Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts, so daß dadurch Darstellungen, die es zeigen, ihr Entstehungsland kundgeben.

Nie fand ich den Beutel um weltlichen Büchern, und da er zum Tragen war, sind es Bücher, die man häufig beim Ausgehen mitnahm, und das waren solche religiösen Inhalts. Auf einem Gemälde Bartholomäus Zeitbloms beschwört St. Valentin einen Epileptiker, indem er die Rechte gegen ihn ausstreckt und mit der Linken ihm das Beutelbuch entgegenhält (Heidrich ²³⁾ Nr. 57). Je ein Beutelbuch besitzen das Germanische Museum in Nürnberg und die Hof- und Staatsbibliothek in München, es sind Breviare, also Gebetbücher des 15. Jahrhunderts. Der Teufel hat demnach ein heiliges Buch gepackt und angerissen.

Zu den Attributen des hl. Antonius gehört das Buch, in dem er häufig liest. Beachtenswert sind die Darstellungen, auf denen er lesend im Feuer steht, wo er also als Bezwinger des höllischen Feuers (hier im Sinne des Feuers der Hölle) gezeichnet ist. Gewöhnlich sind nur Flammen dargestellt (z. B. auf einem Ulmer Schnitt von 1468 [Schreiber ³⁰⁾ Nr. 4]); in einer Versuchung des hl. Antonius, einem Holzschnitt von c. 1474 aus dem Kloster St. Emmeram bei Regensburg, schreitet Antonius unbeirrt durch die auf ihn einstürmenden Teufel im Buche lesend über brennendes Holz, das ein Teufel mit dem Blasebalg anfacht (Leidinger ³¹⁾ Nr. 25). Aber auf dem Kupfer des Meisters FVB (Diederichs ²⁹⁾ Nr. 385) verprügeln ihn die teuflischen Ungeheuer in der Luft, da hat er sein Beutelbuch geschlossen am Gürtel hängen, ist nicht mehr dazu gekommen, es zu benutzen.

Auf Grünwalds Gemälde hat sich der Teufel gar des Antonius Buch angeeignet, ist oder war dabei, es zu zerreißen. Dies Buch kommt in den Händen des Teufels noch auf einer andern Versuchung des hl. Antonius vor, auf dem Gemälde Bernardo Parentinos (oder Parenzanos) in der Galeria Doria in Rom (bei Hamann ³²⁾ Nr. 131).

*) Ich verweise auf die Gemäldeabbildungen Nr. 26, 57 in Heidrichs *Altdeutscher Malerei* ²³⁾, Nr. 3, 15, 19, 20, 25, 85, 87, 135, 190 und 193 in Heidrichs *Altniederländischer Malerei* ²⁴⁾, auf das Gemälde des hl. Antonius im Colmarer Museum (Kuhn ²⁶⁾ Nr. 346, auch Nr. 356 zeigt einen Buchbeutel), die Metall-, bzw. Holzschnitte oder Kupferstiche bei Leidinger ²⁷⁾ Nr. 26 und 28, bei Molsdorf ²⁸⁾ Nr. 10, bei Weigel ⁶⁾ Nr. 101, bei Diederichs ²⁹⁾ Nr. 385, ferner auf die Holzstatue des Evangelisten Johannes am Hochaltar der Jakobskirche in Rothenburg ob der Tauber, auf die Holzplastik des hl. Hieronymus am Isenheimer Altar ¹⁾ und den des öfteren wiederkehrenden Holzschnitt der Jünger in Geiler von Kaysersbergs Postill ¹⁹⁾, auf dem der Evangelist Johannes durch den Buchbeutel gekennzeichnet ist.

Von Parentino weiß man nicht viel, er wurde 1470 in Parenzo geboren und soll Benediktiner geworden sein. Die Gestalt und Lage des hl. Antonius scheinen mir derart der Grünewaldschen ähnlich, daß ich einen Zusammenhang zwischen beiden Gemälden annehme, zumal sie noch das andere gemeinsam haben, und nur sie allein, daß ein Teufel, abgesondert von den übrigen Teufeln, in der Gestalt ganz anders wie diese, sich mit dem Buch des Heiligen beschäftigt. Er kniet versteckt hinter einem der auf Antonius einschlagenden Teufel, hat aus dem am Boden liegenden Buche Blätter gerissen, diese zum Teil zerrissen; ein Blatt hält er zum Lesen vor sich hin, beobachtet aber, gedeckt durch seinen Vordermann, Antonius, wie wenn er dem sein Tun, das den Eindruck des Hastens macht, nicht merken lassen will.

Seine Gestalt ist das beflügelte menschliche Skelett mit ausgetrockneten Weichteilen, nur trägt es einen Hundeschädel mit langen dünnen oberen (Schlangen-)Eckzähnen und auf dem Kopf noch zwei nach vorn gerichtete Heuschreckenfühler, dabei einen breiten (flammenden?) Kinnbart. So stellte man, von den Spielereien des Kopfes abgesehen, den Tod oder die Pest dar. Die Pest nannte man auch das Sterben, den gemeinen Tod oder kurz Tod, und verstand man im besonderen die Bubonenpest darunter, so heißt doch Pest häufig einfach Seuche.

Daß Parentino die Pest gemalt hat, zeigt die Darstellung derselben auf dem Gonfalone di San Francesco (einer zur Pestzeit gemalten Bruderschaftsfahne) von Perugia vom Jahre 1464 (abgebildet auf S. 130 bei Bombe ⁴²). Hier steht das gleiche, ebenso geflügelte Skelett, nur mit Menschenschädel, dem aber auch zwei Hörner aufgesetzt sind, vor den Mauern der Stadt und wird von einem Engel bekämpft. Darüber schützt Maria mit ihrem Königinnenmantel die Stadt vor dem Pestpfeil, den Christus herabschleudert.

Parentino hat hier einen Zug der Legende des hl. Antonius geschildert, der uns unbekannt ist *), wohl in Italien entstand und von dort zu uns gelangte. Ich glaube, Grünewald gab, wahrscheinlich durch seinen italienischen Auftraggeber Guido Guersi angeregt, die Fortsetzung aus der uns unbekannten Stelle der Legende. Antonius hat den Teufel, der im Begriff war, sein Buch zu zerreißen, dabei überrascht, ihn gebannt, wobei er zu Tode kommt. Daß Antonius Teufel töten kann, erzählt schon sein Biograph Athanasius ²⁵).

Antonius erblickte ein Untier, das bis an die Hüfte einem Menschen glich, die Beine und Füße aber hatte es wie ein Esel. Und Antonius tat weiter nichts, als daß er sich bekreuzte und sprach: „Ich bin ein Knecht Christi, wenn du wider mich gesandt bist, sieh, da bin ich!“ Das Tier aber floh mit seinen Dämonen so davon, daß es vor Eile fiel und verendete. Das Verrecken des Ungetüms war aber eine Niederlage der bösen Geister. ⁴

Warum gerade der Seuchenteufel geschlagen wird, da muß nach der fehlenden Legende in Italien geforscht werden. Vielleicht gibt auch die Schrift im Buche auf

*) Auch bei Damrich ³³), der den reichsten Stoff zur Legende des hl. Antonius zusammengetragen hat, finde ich darüber nichts, auch nichts über ein zweites Bild Parentinos (Hamann Nr. 130), das drei Gewappnete mit dem Ausdruck heftigsten Schreckens (von Antonius überführte Teufel) darstellt.

Parentinos Gemälde Auskunft, die in der Reproduktion durch das Netz unleserlich ist.

Welche Krankheit hat Grünewald dargestellt? Die Beantwortung dieser Frage geschah unter Mitwirkung der blühendsten Phantasie, die zu einer Sucht führte, auch anderswo Krankheiten herauszulesen, wo nur Scheußliches gemalt werden sollte. So sieht Heinrich Alfred Schmid²⁾ neben unserem Seuchenteufel, bei dem er das Urteil der Mediziner bringt, eine Affengestalt offenbar von einer zweiten verheerenden Seuche der Zeit befallen, und von einem keifenden Weib mit affenartigem Mund und einem einzelnen Horn auf der Stirn sagt er unter Hinweis, daß das Einhorn Beschützer wie Symbol der Keuschheit ist, es sei vielleicht nicht zu gewagt, in der Karrikatur die Andeutung vorzeitiger Sterilität zu sehen. Das Einhorn ist zwar Symbol der Keuschheit und kommt als solches in Begleitung Marias vor, bei Grünewald aber stürmt es in seiner Eigenschaft als wildes Tier auf den Heiligen los, wie auf Victor und Heinrich Dünwegges Versuchung (Heidrich²⁴⁾ Nr. 199), in einem Gedicht des 14. Jahrhunderts heißt es beim Antritt der wilden Tiere: »Es sach den aynhürn Vil gern gen im zürn; Das Ewerswein lief in an, Vnd pot im vast seinen zan«³⁴⁾.

Nach Schubring¹⁾ ist unser Seuchenteufel der Syphilisteufel in Mönchstracht, der Unhold darüber soll die Lepra (Aussatz) sein. Damrich³³⁾ erhielt von ärztlicher Seite die Versicherung, daß auf einem Altarflügel im bayrischen Nationalmuseum der hl. Antonius durch den Basiliken mit Syphilis infiziert wird, und auf einem der oben als Gnadenbild angeführten Einblattdrucke soll ein Ritter, der auf seiner Hand einen schwarzen Hahn, wahrscheinlich den Basiliken trägt, Antonius um Befreiung von Syphilis bitten.

Keine der hier angeführten Deutungen und Auslegungen hat Berechtigung.

Der Seuchenteufel sinkt zurück, die Oberschenkel hat er angezogen und übermäßig wie ein Frosch gespreizt, der Kopf ist tief nach hinten übergefallen, die Augen sind geschlossen, beim Zusammenbrechen (um dieses muß es sich handeln, denn eine derartige Ruhelage ist unmöglich) faßt die Linke nach oben und berührt dabei das Gewand einer darüber befindlichen Frau.

Diese verhüllt das Gesicht, ein Teufel hält sie fest in seinem rechten Arm, mit der linken Hand hat er Antonius am Haar gepackt und zieht ihn gegen die Frau, ein gewaltsamer Versuch, beide aneinander zu bringen, also die sexuelle Versuchung des Heiligen, wenn man hier überhaupt noch von Versuchung sprechen kann, wie sie sonst nirgends dargestellt ist. Sonderbarerweise hat bisher niemand den Vorgang beachtet.

Die Frau ist neben Antonius das einzige bekleidete Wesen. Linke Schulter und Arm sind bloß, mit einem Hautausschlag (der dem des gekrönten Teufels auf Parentinos Bild gleicht) versehen, die Hand ist stark verstümmelt. Von der Schulter hängen scharf umschriebene spitze Hautlappen herab, und das Gewand geht in die Haut

von Schulter und Oberarm über. Wer glaubt, Grünewald habe Syphilis malen wollen, möge sie hier suchen, getroffen hat er sie nicht. Für mein Auge ist nur eine Teufelin gemalt.

Die Hände des Seuchenteufels sind verstümmelt, die rechte hat außer dem nicht sichtbaren Daumen drei Finger, die linke nur Stummel. In den unteren Teilen des Körpers ist die Haut grün bis grünschwarz verfärbt. Besonders auf dem Bauch sitzen große Schwären, der größte mit mächtigem roten Hofe, andere entleeren blutigen Eiter. Zum Teil sind sie schon vernarbt, namentlich an den Beinen. Vor über 10 Jahren,



Abb. 2. Knollenaussatz. Eigene Aufnahme in der Züricher medizinischen Klinik.

als ich meine Ausarbeitung schon mal abgeschlossen hatte, bezeichnete ich die Krankheit mit Furunkulosis universalis, d. h. Erkrankung der Haut an gehäuften Schwären.

Hören wir nun die Ansichten der Ärzte über die Krankheit. Charcot und Richer²⁰⁾ gaben die Meinung eines Dr. Keller wieder, nach der ein Syphilitischer dargestellt sei. Meige²¹⁾ entschied sich für einen Aussätzigen in Hinblick auf die verstümmelten Hände, Holländer¹⁶⁾ schloß sich ihm an, während Richer²²⁾ in seiner letzten Veröffentlichung die Frage, ob Aussatz oder Syphilis vorliegt, nicht entscheiden möchte. Mit den andern nimmt er an, daß Grünewald nach einem Modell gemalt hat. Allen war bekannt, daß das Wesen einen Schwimmfuß hat, Meige²¹⁾ geht sogar darauf ein, glaubt

aber, daß dieser in der Phantasie des Malers aus einem durch Aussatz verstümmelten Fuße entstanden sein könnte.

Die verstümmelten Hände finden wir, wie schon erwähnt, auch bei der Frau oberhalb des Seuchenteufels, dann bei einem hahnenartigen Ungeheuer desselben Bildes, sie sind Teufelshände, wie sie auch der mit dem Entenfuß behaftete Teufel in Geilers Postill¹⁹⁾, hier nur noch mit Krallen aufweist. Der verstümmelnde Aussatz (Lepra mutilans) scheidet damit aus.

Holländer¹⁶⁾ hat den Aussatz noch aus dem Hautausschlag geschlossen, meisterhaft ist er nach ihm dargestellt. »Mit Henri Meige«, schreibt er, »möchten wir uns vorbehaltlos für den Aussatz entscheiden, welcher damals noch der konkurrenzlose Ausdruck von Siechtum in der Kunst war«. Die Schwären sind aber keine Aussatzknoten, die sehen ganz anders aus (Abb. 2). Ich glaube, wenn Wilhelm Ebstein³⁵⁾ ein farbiges Isenheimer Bild gesehen hätte, er würde auf ihm nicht den ihm von den

Kranken her bekannten knolligen und fleckigen Aussatz angenommen haben. Ihm stand nur die Kunstwartmappe zur Verfügung. Syphilis schloß er unter Anlehnung an Virchow aus, weil er deren Darstellung auf einem Altargemälde aus Schicklichkeitsgründen für unmöglich hielt, eine Ansicht, die heute nicht mehr haltbar ist.

Mit etwas ganz Neuem kam Holländer in der zweiten Auflage seiner Medizin in der klassischen Malerei ¹⁷⁾, seine bisher angegebene Ansicht stand in der ersten ¹⁶⁾. Daß Antonius »gleichzeitig noch« der Patron der vom Antoniusfeuer Befallenen ist, bildet für ihn in der Beurteilung der seltsamen Figur eine neue Komplikation. Nach ihm verlief das heilige Feuer, von brandigen Hautaffektionen begleitet, dem Milzbrandkarbunkel ähnlich, und von Grünwald sagt er, »daß er vielleicht, da er persönlich keine Gelegenheit mehr hatte, Kranke mit Antoniusfeuer zu sehen — die letzte große Epidemie war im Jahre 1347 —, schwere karbunkulöse und im Aufbruch begriffene Hautaffektionen überhaupt zur Darstellung brachte«. Das heißt mit andern Worten, Grünwald hat gewöhnliche aufbrechende Karbunkel gemalt, darin gipfelt die lange Beweisführung Holländers für seine Entdeckung des Antoniusfeuers auf dem Bilde. Wir wissen aus meinen obigen Ausführungen, daß es zu Grünwalds Zeiten noch Antoniusfeuer gab, wie es aussah, wie man es auf Holzschnitten des 15. und 16. Jahrhunderts wiedergab (vgl. Abb. 3), und daß es auf dem Isenheimer Altar nicht dargestellt sein kann. Wenn aber Holländer von unserm Seuchenteufel später behauptet (S. 192), daß an ihm Hand- und Fußfäulnis, das Abfallen des Fleisches von den Knochen zu sehen sind, und das als realistische Schilderung auf dem Gemälde hervorhebt, um doch ein Antoniusfeuer daraus zu machen, so kann dieser Art kunstgeschichtlicher Betrachtung und Forschung nicht scharf genug entgegengetreten werden.

Wie wir sahen, wurde der Seuchenteufel, namentlich von Nichtärzten, gern als Syphilitiker angesehen, und das hat wohl einmal seinen Grund darin, daß 1495/6 die Syphilis in Deutschland als Seuche eingeschleppt wurde und zur Zeit der Entstehung des Altars die Gemüter noch stark in Erregung hielt, und weil durch einen Teil der Literatur die falsche Angabe geht, nach dem Verschwinden des Antoniusfeuers seien in den Antoniterhäusern Syphilitiker behandelt worden. Wir haben eine Syphilisschilderung, aus der Nähe Isenheims, in der Rufacher Chronik des Pfarrers Maternus Berler ³⁶⁾, deren Vorrede von 1510 ist. Da heißt es:

Repertorium für Kunstwissenschaft, XLIII.



Abb. 3. Antoniusfeuer der Hand in Hans von Gersdorff's „Feldbuch der wundartzney“. Straßburg [1517]. Nach Sudhoff ³⁾. Gersdorff operierte im „Sankt-Anthonienhoff“ zu Straßburg ⁴¹⁾.

»Edlichen brandt es locher yn den leyp, und nasz und backen hinweg, und ouch den hals dar durch edliche speyzlasz [speislos = unvermögend zu essen] sturben edlicher wuchssen an den menschen mitt langen zapffen eins gleichs lang in form und gestalt der feygwartzen [Hämorrhoiden], die andren mit gellen ruffen, und die bosten warend die so bald sye an den menschen entsprungen so viellen yn locher yn den leyp.«

Dieser Schilderung entspricht Grünewalds Darstellung nicht, die auch auf keine andere Syphilisbeschreibung paßt.

Denken wir daran, daß wir beim Vergleich mit Parentinos Bild zur Pest gelangt waren. Pestbeulen hat Grünewald nicht gemalt, die sitzen in den Leistenbeugen (so auf Darstellungen des hl. Rochus), den Achselhöhlen, seltener in den Ellenbeugen und am Halse, überall, wo Lymphdrüsen sind, können sie entstehen. Die Pest kann aber auf die Haut übergehen, oder die Haut kann gleich an Pest erkranken und dann entstehen Pestkarbunkel *), die Hautpest. Die hat Grünewald gemalt.

Schon der Kunsthistoriker Bock¹³⁾ kam zur Krankheitsbezeichnung Pest, wenn auch zufällig, wohl durch die »Pesthaube«: »Ein Menschenkrüppel mit Tier-schwimmfüßen, ein gelb-grün-rot geschwollener, mit Pestbeulen bedeckter Leib in der rotgelben Pesthaube mit langem Zipfel.«

Antonius hat durch sein Zeichen Tau (T), das er auf dem Stabe, in der Hand und, wie die Antoniter, auf dem Mantel führt, Beziehung zur Pest, denn das Tau ist ein Pestzeichen **). Sonderbarerweise liest man auf den Pestblättern mit dem Tau nichts von Antonius. Aber durch sein Zusammenstellen, namentlich auf Flügel-altären, mit dem alten Pestheiligen St. Sebastian, gelegentlich auch mit dem jüngeren Pestheiligen St. Rochus kommt Antonius' Pestpatronat zum Ausdruck. Auch auf dem Isenheimer Altar finden wir dies, Sebastian und Antonius stehen sich neben der Kreuzigung gegenüber.

Es wäre nun zu forschen, ob in der Legende des hl. Antonius eine bestimmte Pestepidemie eine Rolle spielt, die mit Hilfe des Heiligen bezwungen wurde, und weiter, ob die Errichtung des Isenheimer Altars auch mit einer Pestepidemie in Verbindung steht.

Schriftennachweis.

1. (Paul Schubring), Matthias Grünewalds Isenheimer Altar zu Colmar. Leipzig 1911. Seemanns farbige Künstlermappen 4. — 2. Heinrich Alfred Schmid, Die Gemälde und Handzeichnungen von Matthias Grünewald. Straßburg i. E. 1911. — 3. Karl Sudhoff, Eine Antoniter-Urkunde aus Memmingen vom Jahre 1503 und ein therapeutischer Traktat über das Sankt Antonius Feuer. Archiv für Geschichte der Medizin. Bd. VI. Leipzig 1912. — 4. G. Uhlhorn, Die christliche Liebestätigkeit. Bd. II. Stuttgart 1884. — 5. Rud. v. Sinner, Das Antoniterhaus in Bern. Berner Taschenbuch auf das Jahr 1875 u. 1876. 24. u. 25. Jahrg. Bern 1876. — 6. T. O. Weigel und Ad. Zestermann, Die Anfänge

*) Der Milzbrandkarbunkel kommt nur vereinzelt vor, an der Stelle der Ansteckung. Er wird nebenbei bemerkt, schon im Mittelalter streng vom Antoniusfeuer geschieden.

**) Über das Tau siehe die Abhandlungen von Wünsch¹⁷⁾ und Pachinger¹⁸⁾.

der Buchdruckerkunst in Bild und Schrift. Leipzig 1866. — 7. Karl Baas, Mittelalterliche Gesundheitspflege im heutigen Baden. Neujaarsblätter der badischen historischen Kommission. N. F. 12. Heidelberg 1909. — 8. Karl Baas, Studien zur Geschichte des mittelalterlichen Medizinalwesens in Colmar. Zeitschr. f. die Geschichte des Oberrheins. N. F. Bd. XXII, Heft 2. — 9. Hugo Schulz, Vorlesungen über Wirkung und Anwendung der deutschen Arzneipflanzen. Leipzig 1919. — 10. Heinrich Haeser, Lehrbuch der Geschichte der Medizin und der epidemischen Krankheiten. 3. Bearbeitung. 3. Bd. Jena 1882. — 11. Chavant, Extraits choisis sur le «feu de Saint-Antoine». XVII. Intern. Congress of Medicine. Sect. XXIII. History of Medicine. London 1914. — 12. W. Schmidt, Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Nürnberg. — 13. Franz Bock, Die Werke des Mathias Grünewald. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 54. Straßburg 1904. — 14. Batt, von Babo, Eitenbenz, Mone und Weber, Teutsche Denkmäler 1. Lief. Enthält die Bilder zum sächsischen Land- und Lehnrecht. Heidelberg 1820. — 15. Karl von Amira, Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. 1. Bd. Leipzig 1902. — 16. Eugen Holländer, Die Medizin in der klassischen Malerei. Stuttgart 1903. — 17. Dasselbe. 2. Aufl. 1913. — 18. Vocabularius optimus. Herausgegeben von Wilhelm Wackernagel (Basel) 1847. — 19. Doktor keiserßbergs Postill. Straßburg 1522. — 20. I.-M. Charcot et Paul Richer, Les difformes et les malades dans l'art. Paris 1889. — 21. Henry Meige, La lèpre dans l'art. Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. 10. Bd. Paris 1897. — 22. Paul Richer, L'art et la médecine. Paris. — 23. Ernst Heidrich, Die altdeutsche Malerei. Jena 1909. — 24. Ernst Heidrich, Alt-Niederländische Malerei Jena 1910. — 25. Des heiligen Athanasius Leben des heiligen Antonius des Großen. Übersetzt von Anton Richard, Ausgewählte Schriften des heiligen Athanasius. 2. Bd. (Kempten 1875). — 26. Alb. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. Geschichte der Malerei. 1. Halbband. Einsiedeln, Waldshut und Köln a. Rh. 1909. — 27. Georg Leidinger, Die Einzel-Metallschnitte (Schrotblätter) des 15. Jahrhunderts in der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München. Straßburg 1908. — 28. Wilhelm Molsdorf, Holzschnitte und Schrotblätter aus der Kgl. u. Universitätsbibliothek Breslau. Straßburg 1907. — 29. Eugen Diederichs, Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern. Bd. 1. Jena 1908. — 30. W. L. Schreiber, Holzschnitte des 15. Jahrhunderts in der kgl. Landesbibliothek zu Stuttgart. Straßburg 1907. — 31. Georg Leidinger, Einzelholzschnitte des 15. Jahrhunderts in der Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek München. Bd. I. Straßburg 1907. — 32. Richard Hamann, Die Frührenaissance der italienischen Malerei. Jena 1909. — 33. Johannes Damrich, Antonius der Einsiedler. Archiv für christl. Kunst. XIX. u. XX. Jg. Stuttgart 1901 u. 1902. — 34. Bruchstück aus dem Leben des ägyptischen Einsiedlers Antonius. Karl Roth. Denkmäler der deutschen Sprache vom 8. bis zum 14. Jahrhundert. München 1840. — 35. Wilhelm Ebstein, Zur Frage der Lepra in der Malerei. Virchows Archiv. Bd. 189. Berlin 1907. — 36. Chronik des Maternus Berler, Code historique et diplomatique de la ville de Strasbourg. 1. Bd. Straßburg 1842. — 37. Richard Wünsch, Das Antoniterkreuz. Hess. Blätter für Volkskunde, Bd. XI. Heft 2. Leipzig 1912. — 38. Pachinger, Ein Pestamulett mit dem Tau. Blätter für Münzkunde Nr. 11. Dresden 1916, und Archiv für Geschichte der Medizin. Bd. X. Heft 6. Leipzig 1917. — 39. Das Evangelibuch . . . durch den . . . Doctor Johann geiler von Kaisersperg. Straßburg 1515. — 40. Jakob Grimm, Deutsche Mythologie. 4. Ausg. besorgt von Elard Hugo Meyer. Berlin 1875/76. — 41. Friedrich Wieger, Geschichte der Medizin und ihrer Lehranstalten in Straßburg. Straßburg 1885. — 42. Walter Bombe, Umbrische Pestfahnen. Mitteilungen zur Geschichte der Medizin u. d. Naturwissenschaften. 10. Jg. Leipzig u. Hamburg 1911.

Nachschrift des Herausgebers. Herr Dr. Hans Curjel hat in der Kunstchronik einen Aufsatz über die Beziehungen Grünewalds zu Parentino veröffentlicht. Da sich seine Beweisführung mit der des Herrn Geheimrats Dr. Rolfs deckt, stelle ich fest, daß beide Forscher ganz unabhängig voneinander zu gleichen Ergebnissen gelangt sind. Das Manuskript des Herrn Rolfs erhielt ich kurz nach Erscheinen des Hagenschen Buches.

LITERATUR.

Adolf Zeller, Die Kirchenbauten Heinrichs I. und der Ottonen in Quedlinburg, Gernrode, Frose und Gandersheim. Berlin (J. Springer) 1916. (XII und 78 Seiten Text, 33 Tafeln.)

Das zehnte Jahrhundert hat bis etwa 980 nur wenig gebaut, wenig von diesem Wenigen ist erhalten, um so wichtiger wird der geringfügigste Rest, um so schwerer aber auch seine Beurteilung und Rekonstruktion. So kann jeder, der sich an dies heikle Gebiet wagt, auf Dankbarkeit rechnen, besonders aber wenn sein Buch mit so reichlichen und trefflichen Abbildungen versehen ist wie dieses.

Als sein Programm bezeichnet der Verfasser im Vorwort: das Material zu sammeln und zu sichten, um es zur Grundlage für weitere Forschung zu machen. Das ist durch genaue Aufmessungen, Photographien und einige Wiedergaben älterer Abbildungen erfüllt, die künftige Forschung ist erleichtert. Aber das Bekenntnis des Verfassers, das zwischen den Zeilen steht, daß er nicht bis ans Ende gegangen ist, stimmt; man hat an vielen Stellen des Textes das Gefühl, daß die Fragestellung der Louis Boissonet-Stiftung 1907 den Verfasser beengt habe. Dem Leser kommt es nicht darauf an, ob die Fragen der Herren Preisrichter beantwortet sind, sondern die der Bauwerke. So liegt trotz des Umfangs des Textes der größere Wert des Buches in den Tafeln: der Architekt ist in Zeller stärker als der Architekturhistoriker. Man merkt das schon an der Freude an den Aufnahmemaßen, alle Kontrollmaße der Diagonalen, die dem Leser zwar das Vertrauen stärken, aber auch die Übersicht beeinträchtigen, sind mitreproduziert.

Das wichtigste Resultat solcher peinlich genauen Messung ist die völlig neue Rekonstruktion der Münzenbergkirche in Quedlinburg, die vollständig in kleinen Wohnhäusern begraben liegt; sie war dreischiffig, basilikal mit Chorrechteck und Apsis im Mittelschiff, Sakristeien zu beiden Seiten des Chorrechtecks und einer großen kreuzgewölbten Pfeilerhalle im Westen (wohl Trägerin einer Nonnenempore). Für die Jahre 987—995, also kurz vor dem kritischen Jahr 1000, eine noch sehr rückständige Raumform, verwandt mit dem ersten Zustand der Salvatorkirche in Werden a. R. — Warum läßt sich Zeller nicht auf die Datierung des Säulenportals ein, das jetzt im Museum steht? Hat die Louis Boissonet-Stiftung nicht danach gefragt?

Sehr wertvolle Beobachtungen macht Zeller an der Gernroder Kirche, sie hatte keine abgesonderte Vierung, also das durchgehende, wie ein Riegel verschiebbliche Querschiff altchristlicher Lockerheit. Das Langhaus steht mit dem Querschiff nicht in Mauerverband, es kam später nach einer Baupause hinzu; beim Renovieren der Westtürme fand man ferner, daß diese erst beschlossen wurden, als das Übrige schon mannshoch gemauert stand; es folgt der Schluß, daß erst Theophanu die Türme in Verbindung mit einer Frauenempore verlangte, daß also im ersten Bauprogramm diese orientalische

Disposition nicht vorgesehen war. Die Emporen waren übrigens nur gegen das Schiff geöffnete Pultdächer, die jetzigen Außenwände mit den Lisenen hat von Quast im 19. Jahrhundert hereinkorrigiert. Das Tieferliegen der Empore im Vorjoch des Langhauses scheint mir auch durch Zeller nicht ganz erklärt, denn eine wirkliche Trennung der Frauenemporen der Langseiten von der Damenempore zwischen den Türmen kam durch die Niveaudifferenz doch nicht zustande. Die Rekonstruktion der Westseite vor der Zutat der Westkrypta und Westapsis im 12. Jahrhundert ist dagegen eine vorzügliche Bereicherung unserer Kenntnis des 10. Jahrhunderts.

Am begierigsten ist man darauf, was Zeller über die Heinrichskirche und die Wipertikrypta in Quedlinburg zu sagen hat, nachdem P. J. Meier darüber so eingehend geforscht hat (Zeitschr. f. Gesch. der Arch. II). Nach Zeller folgen auf der Quedlinburg drei Kirchen aufeinander, die erste 930 von Heinrich I. gebaut, die zweite 997 »angesetzt« an die alte und 1021 geweiht, die dritte, die jetzt stehende, nach dem Brande von 1070 begonnen und 1129 geweiht. Der Baubeginn der zweiten Kirche wird dadurch gewonnen, daß Zeller die für 997 überlieferte Weihe als Gründung deutet. Das ist aber unzulässig. Zwar ist ein Gründungsakt wohl auch mit kirchlichen Zeremonien verknüpft gewesen, allein »Weihe« heißt doch einen Altar dem Gottesdienst übergeben, also die Bauarbeiten, die den Raum profanieren, beenden. Über Aussehen und Lage dieser zweiten Kirche kann Zeller nichts angeben. Die Architekturreste, die jetzt in der Krypta liegen, deutet Zeller völlig richtig als Teile der Hauptapsis der »dritten« Kirche, deren Chor ja durch einen gotischen ersetzt wurde. Die Details sind unverkennbar von derselben Hand, wie die übrigen der Kirche, die 1129 geweiht wurde. Also auch hier keine Spur jener »zweiten« Kirche. Nun hat doch Meier schon klar gemacht, daß jene »zweite« Kirche nie existiert hat, oder richtiger gesagt, daß die sogenannte dritte Kirche eben die zweite war und daß jene Nachricht über Bauarbeiten von 997 sich auf eine andere Kirche beziehen müsse, die nicht nur zeitlich, sondern örtlich von der Heinrichskirche getrennt ist. Meier glaubte, daß von dieser Nachbarkirche die Westkrypta noch erhalten sei; er identifizierte damit altertümliche Kellerteile im westlichen Flügel des Schlosses. Zeller lehnte diese Hypothese mit dem Hinweis auf das Wort »apponere« ab. Zwar hat sich auch Meier mit der Interpretation dieses Wortes geplagt (S. 253 in seinem Aufsatz in der Zeitschr. f. Gesch. d. Arch.), aber Zweifel bleiben, da hat Zeller recht. Nur ist die Art, wie Zeller hier vorgeht, unerlaubt oberflächlich; wer vertrauensvoll Zellers Buch als letzte Arbeit über den Gegenstand vornimmt, erkennt aus seiner Behandlungsweise nicht annähernd die Bedeutung von Meiers Aufsatz und schlägt ihn gar nicht nach. Das ist eine Schädigung des Forschungsbetriebes. Jene sogenannte Westkrypta mag zwar wirklich keine Krypta sein, aber es ist doch ein höchst altertümlicher Baurest, der sogar durchaus in den von der Louis Boissonet-Stiftung umschriebenen Zeitbezirk gehört. Zeller hat den Keller aufgemessen und in den Anmerkungen abgebildet (S. 76) Grundriß, Schnitt und Säulendetail, er hält die Anlage für gleichzeitig mit dem Schloß, also gegen 1600! Meier hat den Grundriß schon vorher gegeben, zeichnet aber nicht Kreuzgewölbe wie Zeller, sondern die hochaltertümlichen Tonnen mit Stichkappen. Daß jemand aus Flüchtigkeit Tonnen mit Stichkappen für Kreuzgewölbe hält, ist möglich, umgekehrt nicht. Meier spricht auch ausdrücklich von den Gewölbeformen in seinem Aufsatz. Ich zweifelte also nicht, daß Meier recht gesehen hat. Nun habe ich mir aber den Keller kürzlich (1917) selbst angesehen und kann bezeugen, daß es Tonnen sind mit Stichkappen, deren Scheitellinie den Tonnenscheitel nicht erreicht und deren Verschneidungslinien höchst unsauber sind, entsprechend einer ganz primitiven

Technik. Das ist kein Bau um 1600, sondern aus der Zeit vor 1000. Auch die Säulen stammen aus dieser Zeit. Zeller rekonstruiert einen zusammenhängenden Raum, indem er an Stelle der Mauer, die den ersten und zweiten trennt, Säulen einsetzt und Kreuzgewölbe auf sie treffen läßt; auf der Seite der Mauer fehlen aber die Stichkappen ganz, also kann man hier keine Kreuzgewölbe rekonstruieren, also auch keine Säulen an Stelle der Mauer. Ich habe die Überzeugung, daß die Mauer ursprünglich ist, und den Eindruck, daß sie anfangs ohne Tür durchging, es waren zwei getrennte Kellerräume. Zeller kümmert sich nicht um den dritten und vierten Raum, die bei Meier (nach Brinckmanns Aufnahme) im Grundriß gegeben sind. Diese Räume hat aber auch Meier nicht genug beachtet, sie beweisen doch entschieden, daß hier von keiner sakralen Krypta die Rede sein kann. Ich zweifle, ob die Zeichnung Brinckmanns ganz richtig ist, zum mindesten hat er in diesen Kellerteilen (in dem einen ist ein elektrischer Motor untergebracht, der andere ist Vorratsraum) die Stichkappen teilweise nicht eingezeichnet. Nach meiner freihändigen Skizze ist der letzte Raum um die Hälfte kleiner als der dritte. Auf alle Fälle gehören alle diese Räume — da der dritte und vierte nur nachträglich durch eine moderne Zwischenwand getrennt wurden, waren es im ganzen drei — in ein und dieselbe Zeit; ihre Form läßt eine Rekonstruktion als Krypta nicht gut zu; was man als Ostnische in der Mitte des zweiten Raumes ansah, muß Türe gewesen sein, das vermauerte Rechteck ist deutlich erkennbar. Das ganze erscheint als Keller von Heinrichs Palast und hätte, wenn diese Deutung sich bewährte, große Wichtigkeit, weil damit der einzige Rest eines Profanbaues dieser Zeit gefunden wäre. Ich meine also, die heutige Servatiuskirche hatte nur einen Vorgänger: die Heinrichskirche, von der Reste noch in der Krypta erhalten sind (die zwei ersten Joche und die Confessio) und die Meier ansprechend rekonstruierend ergänzte. Von der Kirche, die 997 »angesetzt« wurde (apponere), ist keine Spur bisher gefunden, auch die Westkrypta ist nicht erhalten, denn was Meier dafür hielt, halte ich für den Keller von Kaiser Heinrichs Pfalz.

Anzunehmen ist dagegen Zellers Beobachtung, daß die Ornamente der jetzigen Servatiuskirche nicht italienische Arbeit sind, sondern deutscher handwerklicher Nachklang des Meisters von Como. Die Stuckdetails der Confessio setzt Zeller in die Zeit von Mathildes Tod 968, Meier erst 1020. Hier scheint Zeller recht zu haben; denn ganz ähnliche Formen finden sich in der Bußkapelle, die Zeller wohl richtig als Torkapelle des alten Südaufganges deutet. Zu unterstreichen wäre hier das Tonnengewölbe ohne Stichkappen — nicht nur im Zusammenhang mit der Wipertikrypta.

Die Wipertikrypta erklärt Zeller für eine einst freistehende Missionskapelle des 9. Jahrhunderts, damals flachgedeckt; die Zerlegung in drei Schiffe mit Chorumgang und die Wölbung wären erst durch einen Umbau 936 entstanden. Erst damals oder später (frühestens 961 nach Zeller) wurde sie überbaut, und so zur Krypta. Der Nachweis, daß die Kapelle freistand, wurde durch Freilegen der Westseite geführt. Kann aber die nämliche Form nicht auch als Zugang von einem Kirchenschiff gedeutet werden? Eine Missionskapelle mitten im heidnischen Sachsen des 9. Jahrhunderts erhalten zu sehen, wäre von großem kulturgeschichtlich-antiquarischen Wert. Vielleicht läßt sich die These noch besser stützen. Die jetzige Form der Krypta Prozessionskrypta zu nennen erweckt Vorstellungen, die für Schiffe, in denen man nur im Gänsemarsch gehen kann, zu pomphaft sind. Zu betonen wäre aber gewesen, daß dieser Umgang der älteste erhaltene ist, falls die Kapelle freistehend war, aber auch wenn sie Krypta war, ist dieser Umgang der älteste erhaltene, da hier nicht eine confessioartige Umkreisung einer kompakten Grabkammer, sondern eines räumlich geöffneten Chores vorliegt. An Stelle der radialen

Kapellen sind hier radiale Sitznischen angelegt, so daß der Zwergbau in den umstrittenen Problemkreis der frühen Chorumgänge rückt. (Für Gall war es innerhalb seiner Untersuchung von Tours nicht nötig, es wäre aber doch naheliegend gewesen, die Wipertikrypta heranzuziehen; wenn Zeller aber S. 2 bei der Nennung von S. Michael in Fulda auf den Chorumgang von S. Martin in Tours verweist und vermutet, daß Rhabanus den Plan nach der Basilika des Perpetuus von 470 entworfen habe, so ist das nach der vier Jahre vor Zellers Buch erschienenen Untersuchung Galls, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1912, ein bedauerliches Übersehen.)

Wenig ergiebig ist die Untersuchung von Frose gewesen, ergiebiger die von Gandersheim; hier wagt Zeller sehr interessante Fassadenrekonstruktionen der früheren Zustände. Aber gerade bei dem Kapitel Gandersheim fällt die Unfähigkeit des Verfassers auf, das was er zu sagen hätte, übersichtlich vorzubringen, man muß sich aus den Regesten und der Grundrißaufnahme mit ihrer Zeiteinschätzung selbst zurechtsuchen (der Ausdruck ovale Loge in Gandersheim, Spalte 2 auf S. 66, ist wohl Druckfehler, ebenso S. 53 Spalte 2 Zeile 11 von unten m statt cm).

So ist das Buch reich an guten Beobachtungen, eine starke Anregung für die Erforschung einer der schwierigsten Stellen deutscher Baugeschichte, aber in gewissen Dingen unbegreiflich genügsam. Was erwartet man von dem Schlußabsatz: »Ergebnisse«! Hat Zeller nicht gemerkt, daß er den Schleier lüften hilft, der die Anfänge romanischer Baukunst bedeckt? Daß er die Anfänge der sächsischen Bauschule behandelt und ein Wort fallen muß über ihr Verhältnis zur karolingischen Epoche? Als die karolingische Baukultur mit aller Kultur durch die mehr als 100 Jahre währenden Zerstörungszüge der Normannen, Sarazenen, Ungarn und Slawen vernichtet war, erstand unter Heinrich I. und Otto I., kaum als Deutschland militärisch gesichert war, ein neues bauliches Leben. Woran konnte man sich in einem Lande halten, das fast nur Missionskapellen hatte, das unter Karl dem Großen noch heidnisch war und, als es anfang wirklich christlich zu werden, in den großen Staatsruin mitgerissen wurde? An welche Vorbilder hielt sich dies Neuland, das keinerlei eigene Tradition einer Baukunst, nicht einmal eines Bauhandwerks hatte? Diese Probleme hätten doch zur Abrundung der Arbeit gehört. Hat auch danach die Louis Boissonet-Stiftung nicht gefragt? *Paul Frankl.*

P. Moutafschiew, Christliche Altertümer aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert. Sofia 1912. 31 S. gr. 8°.

Der Verf., ein eifriges Mitglied der im Jahre 1901 gegründeten und vielversprechenden Bulgarischen Archäologischen Gesellschaft, behandelt in dieser Schrift, die zum ersten Mal in den *Izvestija*¹⁾, Bd. II, Heft I (1911), S. 15—45 genannter Gesellschaft erschien, einige interessante Denkmäler spätkristlicher Kunst, welche im Nationalmuseum zu Sofia aufbewahrt werden. Die Schrift ist bulgarisch abgefaßt, bringt aber am Schluß für die des Bulgarischen Unkundigen auch ein Inhaltsverzeichnis in französischer Sprache. Mir liegt die ganze Schrift in griechischer Übersetzung vor, die Herr A. Rizos für mich anzufertigen die große Liebenswürdigkeit hatte²⁾.

Die behandelten Kunstdenkmäler sind: 1. Ein Epigonation aus rotem Stoff mit Darstellungen und Schriften aus goldenen und silbernen Fäden. Dimensionen

¹⁾ = Chroniken, Berichte.

²⁾ Vgl. auch Wochenschrift für klassische Philologie, Bd. XXXII, 1915, Nr. 41, Sp. 971.

0,342 × 0,323. Die Zentraldarstellung weist in spätbyzantinischem Stil die Niederfahrt Christi in die Unterwelt auf. Der Heiland, von Engeln begleitet, erweckt Adam aus seinem Grab auf; auch Eva und andere biblische Könige figurieren in der Unterwelt. An den Ecken der ganzen Darstellung sieht man die Embleme der vier Evangelisten, welche in den älteren Denkmälern byzantinischer Kunst etwas seltener sind, in den spätbyzantinischen Kunsterzeugnissen aber sehr häufig vorkommen. Die Schriften des in Rede stehenden Epigonations sind eigentlich slawisch; eine von diesen zeigt das Datum $\overline{\text{K}} \cdot \overline{\text{P}} \cdot \overline{\text{M}} \Delta$ (also mit griechischen Buchstaben), aus welchem das Denkmal stammt. Das Weltjahr $\overline{\text{Z}} \overline{\text{P}} \overline{\text{M}} \Delta \cdot 7144$ entspricht dem 1635/6 unserer Zeitrechnung. Eine weitere slawische Inschrift macht uns mit den Personen bekannt, die das Epigonation als Weihgeschenk gestiftet haben. Diese sind der Zupan Chrysos und seine Ehefrau Zupanitza Gherghina. Sie waren zweifellos Adlige walachischer Nationalität. Drei walachische Schriftstücke aus dem Jahre 1622, 1623, 1626 erwähnen einen Zupan Chrysos, den man ohne Bedenken mit dem gleichnamigen Stifter unseres Epigonations identifizieren darf.

Der Zupan Chrysos erinnert uns an einen anderen Walachen, den Archonten Dobromir Chrysos oder Chryses (slawisch $\text{Chr}\bar{\text{b}}\text{s}$), byzantinischen Statthalter von Strumitza, der gegen den Kaiser Alexios III. rebellierte, die feste Felsenburg Prosêk [$\Pi\rho\sigma\acute{\epsilon}\kappa\kappa\iota\nu(0\varsigma)$, $\Pi\rho\sigma\acute{\epsilon}\kappa\kappa\iota\nu$]³⁾ am Vardar eroberte, dort im Jahre 1198 den gegen ihn mit starker Armee gezogenen vorgenannten Kaiser zurückwies, um hierauf eine gewisse Unabhängigkeit in seinem Gebiet zu erlangen, nachdem er sich mit der Tochter des byzantinischen Marschalls Manuel Kamytzes vermählt hatte⁴⁾. Dobromir Chrysos, über den mehrere byzantinische Schriftsteller (Niketas Choniates Akominatos⁵⁾, Nikephoros Chrysoberges⁶⁾, der Anonymos der »Synopsis Chronica«⁷⁾ berichten, wird von den meisten neueren Historikern unrichtig mit einem etwas späteren slawo-bulgarischen Herrn von Prosêk identifiziert⁸⁾. Dieser ist der brutale Häuptling Strêz ($\Sigma\tau\rho\acute{\epsilon}\zeta\tau\acute{\epsilon}\varsigma$ Stresa, in lateinischen Texten Stratius, Straces), der auch mit der byzantinischen Würde eines Sebastokrators geschmückt bis zu seinem Tode (ums Jahr 1215) eine unsolide, ja verräterische Politik trieb, indem er sich bald dem Großzupan und späteren erstgekrönten König der Serben

3) Zum Orte siehe zuletzt Constantin Jireček, Geschichte der Serben, Bd. I, Gotha 1911, S. 285. Die seltenere Form $\Pi\rho\sigma\acute{\epsilon}\kappa\kappa\iota\nu$ z. B. bei Nikephoros Gregoras, Historia IX. 5 (Bonner Ausgabe, Bd. II, S. 413, ¹⁸).

4) Vgl. Nikos A. Bees im »Journal international d'Archéologie Numismatique«, Bd. XIII (1911), S. 1f.

5) Historia, Bonner Ausgabe, S. 643 f. Ferner siehe eine Rede desselben Autors bei K. N. Sathas, Bibliotheca Graeca medii aevi, Bd. I, Venedig 1872, S. 90. (Vgl. auch Nikos A. Bees a. a. O.)

6) Nicephori Chrysobergae ad Angelos orationes tres edidit Maximilianus Treu [= CXXVII. Programm des Kgl. Friedrichs-Gymnasiums zu Breslau, 1892. II. Wissenschaftliche Abhandlung] S. 13 ff., 44 ff.

7) Bei K. N. Sathas a. a. O. Bd. VII, Paris-Venedig 1894, S. 422 ff., 430.

8) Auf den Fehler dieser Identifizierung, die eigentlich auf Karl Hopf (Geschichte Griechenlands im Mittelalter Bd. I. [= Ersch-Gruber, Enzyklopädie. Bd. 85]. Leipzig 1868, S. 171) zurückgeht, hat neulich Dr. Nikola Radojčić, О неким господарима града Просека на Вардару [= Über einige Herren von Prosek am Vardar], in der Zeitschrift Летописе матице српске [= Chronik der serbischen Bienekönigin], herausgegeben in Neusatz, Heft 259 (1909), S. 1-19, und 260 (1909), S. 32-40 hingewiesen. Vgl. auch die bibliographische Notiz von D. N. Anastasijević in der athenischen Zeitschrift Βυζαντικὴ Bd. I (1909), S. 666, ferner Constantin Jireček a. a. O. Bd. I, S. 285-6. Allerdings wußte Dr. Nikola Radojčić nur teilweise die von mir oben angeführte byzantinische Überlieferung über Dobromir Chrysos.

Stephan (1196—1228), bald dem usurpatorischen Zar von Bulgarien Boril (1207—1218), bald den Lateinern von Thessalonike, bald den Griechen von Epirus anschloß⁹⁾.

Freilich muß man die Frage, ob der Stifter unseres Epigonations, der Zupan Chrysos, mit Dobromir Chrysos von Strumitza und Prosék in genealogischem Zusammenhang steht, hier dahingestellt sein lassen. Immerhin darf man annehmen, daß das hier in Rede stehende Epigonation in Walachien fabriziert ist, wo sich byzantinische Kunst und überhaupt byzantinisch-griechische Kultur, auch nach dem gänzlichen Verfall des mittelgriechischen Reiches, fortgesetzt hat; sie erreichte scheinbar ihren Höhepunkt gerade um die Zeit, als unser Epigonation entstand. Zum Schluß meiner Anmerkungen zu diesem Kunstwerk sei mir ein Exkurs paläographisch-kulturgeschichtlichen Inhalts erlaubt: Auf dem bewußtem Epigonation nämlich scheinen die Embleme der Evangelisten mit griechischen Schriftzügen, allerdings abgekürzt, bezeichnet zu sein; dies braucht uns nicht zu überraschen, da es üblich war, die verschiedenen sogenannten Nomina sacra und die verwandten Abkürzungen in ihren griechischen Formen wiederzugeben, wenn auch der übrige Text der Schrift in nichtgriechischer Sprache abgefaßt wurde. Heutigentags noch pflegen die Mönche des hl. Berges, des Sinaiklosters und der verschiedenen palästinischen Niederlassungen Heiligenbilder herzustellen, welche bei den Darstellungen russische oder arabische oder türkische Beischriften, sogar längere Gebete neben dem griechisch geschriebenen $\text{IC} - \text{XC} = \text{I}(\eta\sigma\omicron\upsilon)\varsigma \text{X}(\rho\iota\sigma\tau\acute{o})\varsigma$ oder $\text{MP} - \text{ΘΥ} = \text{M}(\eta\tau\eta\rho) \text{Θ}(\epsilon\omicron)\varsigma$ u. s. w. aufweisen. Die derartigen Heiligenbilder werden von den Mönchen an die Pilgermassen verkauft, und so sind sie in der ganzen Slawisch, Arabisch oder Türkisch sprechenden christlichen Welt verbreitet. Hier möchte ich die Gelegenheit ergreifen, ein Heiligenbild, zu dieser Rubrik gehörig, mitzuteilen, welches mein Kollege Herr Lic. Karl Ludwig Schmidt im Sommer 1915 an der Ostfront gegen die Russen kämpfend erbeutete. Es handelt sich um eine kleine Messingplatte, deren Dimensionen $0,045 \times 0,05$ sind; sie zeigt als Hauptdarstellung eine Halbfigur des hl. Nikolaus von Myra, der im bischöflichen Gewand mit der Rechten segnet und mit der Linken die Bibel trägt. Links oben von dem hl. Nikolas sieht man eine Halbfigur Christi und rechts oben eine Halbfigur unserer lieben Frau. Die Beischrift der Hauptfigur ist slawisch, dagegen sind die Nebenfiguren mit griechischen Monogrammen versehen: $\text{IC} - \text{XC} = \text{I}(\eta\sigma\omicron\upsilon)\varsigma \text{X}(\rho\iota\sigma\tau\acute{o})\varsigma$, $\text{MP} - \text{ΘΥ} = \text{M}(\eta\tau\eta\rho) \text{Θ}(\epsilon\omicron)\varsigma$ u. Das kleine Denkmal, welches m. E. ins XVI.—XVII. Jahrhundert zu setzen ist und wahrscheinlich auf dem Heiligen Berg geprägt wurde, hat einem russischen gefallenen Krieger zum Amulett gedient.



2. Ein Epigonation, sehr künstlerisch im Jahr 1727 gestickt. Es zeigt als Zentralfigur die Verklärung. Moutaftschiw geht fehl, wenn er in dem Streben nach Lebendigkeit des Ausdrucks und in der Gestalt der Aureola Einfluß italienischer Renaissance

⁹⁾ Siehe vor allem Nikola Radojčić a. a. O. Vgl. auch Constantin Jireček, Geschichte der Bulgaren. Prag 1876, S. 243 ff, ders., Geschichte der Serben, Bd. I, S. 285-6, 292 ff.

aufspüren will; denn beides ist in der byzantinischen Kunst wohl bekannt¹⁰⁾. Um die Verklärungsdarstellung lesen wir:

+ ΚΤΗΜΑ | ΗΡΑΚΛΕΙΑΣ | ΓΕΡΑΣΙΜΗ
ΠΟΝΟΣ | ΑΥΚΖ | ΕΥΣΕΒΕΙΑΣ

Darnach war das im Jahre 1727 angefertigte Epigonation Eigentum des Kirchenfürsten Gerasimos von Herakleia und Handarbeit einer gewissen Eusebeia. Letztere war, dem Namen nach zu urteilen, eine Nonne. Über den Eigentümer des Epigonations konnte ich Näheres ermitteln und die etwa schwankenden Forschungen Mountaftschiows nach dieser Person unterstützen. Der Kirchenfürst Gerasimos, von der Insel Leros stammend, ist eine sehr bekannte Persönlichkeit in der kirchlichen sowie der politischen Geschichte der Balkanstaaten des XVIII. Jahrhunderts. Er stand dem thrakischen Herakleia als Metropolit seit 1727 bis 1760 vor¹¹⁾. Mit diesem Metropolit von Herakleia Gerasimos steht auch ein anderes Kunstwerk im Zusammenhang, das in der Stadtbibliothek zu Grenoble aufbewahrt wird und ausführlich von Champollion-Figeac (im Magazin Encyclopédique, Bd. IV, 1811, S. 241—271), darnach von Kirchhoff (im C. I. G. Nr. 8761) und Margaritis Dimitzas¹²⁾, zuletzt von Ath. Papadopoulos Kerameus¹³⁾ besprochen wurde. Es handelt sich um eine »tabula buxea — nach dem Ausdruck von Kirchhoff — in qua sculptae sunt duodecim θεσποτικά έορτά ecclesiae Graecae, quales fuere inde a sec. XII. Die Tafel trägt unter anderem folgende Inschrift:

Ηρακλείας Γεράσιμος ταπεινός αρχιερέως
δωδεκάορτον τόδε θερμῶς προσφέρει
γαληνοτάτῳ πρίντζιπὶ (ὀύγγαρις¹⁴⁾).

Aus grobem Mißverständnis haben Champollion-Figeac und Kirchhoff das Denkmal von Grenoble dem XIII. Jahrhundert zugewiesen; in der Tat aber ist es in die Zeit von 1741—1744 oder 1753—1756 zu setzen, wie es schon Ath. Papadopoulos Kerameus¹⁵⁾ richtig erkannt hat.

S. 19—20 verbreitet sich Moutaftschiow über mittelalterliche Städte namens Ἡράκλεια. Bei diesen Ausführungen vermißt man den Hinweis auf Pauly-Wissowa-Kroll, Real-Enzyklopädie, Bd. VIII (Stuttgart 1912), Sp. 423 ff., wo die Resultate der neueren Forschung stehen, wenn auch eigentlich in bezug auf die Antike. Was die makedonisch-lyngistische Bischofsstadt Herakleia anbelangt, scheint ihre Identifizierung mit dem heutigen Flecken Raklia (Raklje), nordöstlich von Monastir gelegen, eine gewisse Wahrscheinlichkeit zu haben¹⁶⁾. Das thrakische Herakleia, das gerade mit dem frag-

¹⁰⁾ Vgl. A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins. II Bd. Die Apostelkirche in Konstantinopel. Leipzig 1908, S. 182 ff; derselbe in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. XXI (1912) S. 375.

¹¹⁾ Vgl. vor allem M. Gedeon in der Konstantinopolitanischen Wochenschrift Ἑκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια, Bd. III (1882—83), S. 545—50, und Ath. Papadopoulos Kerameus in seiner unten (Anm. 13) angeführten Abhandlung, S. 427.

¹²⁾ Μακεδονικῶν μέρος Γ'. Ἡ Μακεδονία ἐν λίθοις φηγεγομένοις. . . . Athen 1896, S. 269—270 Nr. 246.

¹³⁾ Ath. Papadopoulos Kerameus, Διορθωτικά εἰς χριστιανικάς ἐπιγραφάς. Im Journal des russischen Ministeriums für Volksaufklärung, Abteilung für klassische Philologie, Bd. CCCXLIII, Septemberheft 1902, S. 425—27.

¹⁴⁾ Die Lesung nach Athanasios Papadopoulos Kerameus a. a. O. S. 427.

¹⁵⁾ Ebenda.

¹⁶⁾ Vgl. Sp. Gopčević, Makedonien und Alt-Serbien. Wien 1889, S. 91, 96.

auf das Patriarchat Achrida bezügliche Urkundensammlungen« in den »Berichten über die Verhandlungen der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, phil.-hist. Klasse«, Bd. LV (1903), S. 41—100 nichts gewußt zu haben. Dem Erzbischof von Achrida und Proedros von Koritza Joasaph († 22. Oktober 1745) gehörte, wie es scheint, der von mir unter Nr. 144 bezeichnete und ausführlich beschriebene Kodex des Klosters Mega-Spilaeon. Er zeigt auf Bl. 20^b die sogenannte Monokondylia dieses Kirchenfürsten (vgl. mein Verzeichnis der griechischen Handschriften des peloponnesischen Klosters Mega Spilaeon, Bd. I, Leipzig-Athen 1915, S. 122—3). Eine Urkunde desselben Joasaph, im Jahre 1734 zugunsten des Meteoron-Barlaamklosters erlassen, habe ich im Archive dieses Klosters entdeckt und zwecks Veröffentlichung abgeschrieben. (Vgl. die *Ἐκθεσις* [= Bericht] über meine paläographischen und kunstwissenschaftlichen Forschungen in den Meteorenklöstern während der Jahre 1908 und 1909. Athen 1910, S. 55, Nr. 48). — Der Kirchenfürst Joasaph war für seine Zeit und das Milieu seiner Wirksamkeit sehr gebildet. Die Gelehrsamkeit und Ehrwürdigkeit des Mannes preisen insbesondere Widmungen und auf ihn gedichtete Epigramme²²⁾, die in verschiedenen, zu Moschopolis in Epirus in dem Zeitraum 1738—1745 gedruckten, auch für die Geschichte der griechischen Druckkunst bzw. Xylographie sehr interessanten Büchern enthalten sind. Aus diesen moschopolitischen Drucken, die hier in Betracht kommen, sei vor allem eine Rarität hervorgehoben, nämlich eine im Jahre 1741 veröffentlichte vulgär-griechische Dichtung von Michael Goras über die im Jahre 1740 in Mazedonien grassiert habende Hungersnot. Diese eben dem Kirchenfürsten Joasaph von Achrida gewidmete Dichtung ist poetisch gänzlich wertlos und sogar sprachlich auffallend unbeholfen und fehlerhaft, aber inhaltlich wegen ihrer historisch-statistischen Angaben sehr beachtenswert²³⁾.

Athen-Berlin.

Nikos I. Bees (Βέης).

Dr. Werner von der Schulenburg, Ein neues Porträt Petrarcas. Eine Studie über die Wechselwirkung zwischen Literatur und bildender Kunst zu Beginn der Renaissance. Bern, A. Francke, 1918. 61 Seiten mit 4 Bildtafeln.

Werner von der Schulenburg geht in vorliegender Studie von dem Petrarcaporträt aus, das Pierre de Nolhac gefunden und 1890 in der Gazette des Beaux Arts veröffentlicht hat. Dieses Porträt ist bald nach dem Tode des Dichters entstanden und befindet sich in dem Exemplar seines letzten, unvollendet hinterlassenen Werkes, des »De viris«, das Lombardo della Seta, der Vollender der Arbeit, dem Herzog Francesco von Carrara überreichte (Paris, Bibl. Nat. lat. 6069 F). Demnach schien es allen Anspruch darauf zu haben, als authentisches Bildnis zu gelten. Nun wendet aber Schulenburg gegen seine Zuverlässigkeit ein, daß es nicht den alten, vom Leben und von Krankheiten zermürbten, bei seinem Tode siebenjährigen Dichter darstellt, dessen Züge man in einem nachgelassenen Werke erwarten sollte, sondern einen Mann auf der Höhe der Kraft und Gesundheit; es sei daher ausgeschlossen, daß es die Züge wiedergäbe, die der Maler etwa nach der Natur gezeichnet oder wenigstens sich eingeprägt hätte. Das Nolhacsche Porträt sei also bewußt verjüngt und verschönt. Um in der Frage, wie weit diese Ver-

²²⁾ Siehe auch Margaritis Dimitzas, a. a. O.

²³⁾ Die Dichtung ist von N. G. Politis nebst Kommentar im *Δελτίον* der historisch-ethnologischen Gesellschaft Griechenlands, Bd. I (1883—4), S. 266—273 wiedergedruckt. Siehe besonders die Anmerkung auf S. 267.

änderungen gehen, Klarheit zu schaffen, werden die anderen uns überlieferten Bildnisse herangezogen, besonders zwei Miniaturen in einem »liber rerum memorandum« aus der Paveser Bibliothek (jetzt in Paris, Bibl. Nat. lat. 6069 T) und in einer Schrift Petrarcas in der Markusbibliothek (Marc. lat. Cl. VI n. 86) sowie das Fresko in der Sala dei Giganti zu Padua und dessen Nachbildung in dem Darmstädter Exemplar des italienischen »De viris« (Cod. 101). Diese Darstellungen weichen alle gleichmäßig und deutlich in entscheidenden Punkten — besonders in der Bildung von Nase und Kinn — vom Nolhacschen Porträt ab und zeigen, was besonders interessant erscheint, daß Petrarca nicht so schön war, wie jenes uns glauben machen will. Und letzterer Umstand entspricht auch dem, was wir aus zeitgenössischen literarischen Quellen und aus Äußerungen des Dichters selbst wissen. Man wird also dem Schluß Schulenburgs beipflichten dürfen, daß das Nolhacsche Porträt ein idealisiertes Bild des Dichters gibt und daß eine zuverlässige Vorstellung von seinem Aussehen nur jene oben erwähnten Darstellungen vermitteln können. An ihren Typus hat sich auch der Maler der spanischen Kapelle bei S. Maria novella in Florenz gehalten, als er auf dem großen Fresko der »Kirche« ein Bildnis des Dichters anbrachte.

Schulenburg möchte aber weiter gelangen und ein Bildnis Petrarcas aus seiner früheren Lebenszeit vorweisen; jene realistischen Darstellungen geben ja den greisenhaften wieder, und das Nolhacsche Porträt des hohen Vierzigers ist kein ikonographisches Porträt im strengen Sinne. Er glaubt eines aus der Avignoneser Zeit gefunden zu haben auf der bekannten Miniatur, die den Vergil aus dem Besitz Petrarcas mit dem Kommentar des Servius in der Ambrosiana zielt. Hier trüge der Krieger, der links steht, die Züge Petrarcas. Zu dieser Hypothese gelangt Schulenburg über eine weitausholende, mit vielen anderen Hypothesen durchsetzte Beweisführung. Auf dem Miniaturbilde wäre die mittlere, auf den rechts sitzenden lorbeergekrönten Mann weisende Figur Simone Martini, der Maler. Bewiesen werden soll das durch einen Vergleich mit der Gestalt des römischen Hauptmanns auf Simones Reisealtären in der Antwerpener Galerie, die durch die Buchstaben SASP als ein Bildnis Simones aus Siena bezeichnet wäre, und mit der späten Kopie eines Trecento-Bildes in der Sammlung Gaignières in Paris, die die Überreichung eines Altars an Papst Clemens in Gegenwart des späteren Königs Johann von Frankreich darstellt; hier wäre die kniende Figur, die den Altar hält, Simone Martini und nicht, wie man bisher annahm, Odo IV. von Burgund. Vollständig überzeugend wirkt die Beweisführung nicht. Weiter soll nicht nur der Krieger links in dem Codex der Ambrosiana, sondern auch der lorbeerbekränzte Dichter rechts, nach der gewöhnlichen Deutung Vergil, die Züge Petrarcas tragen; und der eine der Bauern im Vordergrund, ein alter Mann mit spärlichem Haarwuchs und rohen Zügen, gemahnt den Verfasser ebenfalls an Petrarca. Nun widersprechen aber die Verse, die die Darstellung erklären sollen, dieser Deutung; sie sprechen deutlich von Vergil, Servius, Fürsten, Hirten und Bauern. Schulenburg aber erklärt, sie ständen in keinem engeren Zusammenhang mit der Darstellung, obgleich sie teils innerhalb der Bildfläche auf Spruchbändern, teils unterhalb derselben angebracht sind, sondern stellten eine absichtliche Irreführung dar. Um dies wahrscheinlich zu machen, wird Petrarcas Auffassung der Poesie und seine Neigung zu allegorischen Andeutungen und Doppelsinnigkeiten eingehend dargelegt. Ähnliche Doppelsinnigkeiten, wie sie in seinen Arbeiten und Aufzeichnungen nachzuweisen sind, sollen denn auch der Miniatur zugrunde liegen; Petrarca, in der Gestalt Scipios und als Mann des tätigen Lebens, erblicke dort sich selbst in der Gestalt Vergils als den Mann des geistig schaffenden Lebens. Diese ganze Beweisführung ist mit bestechendem Geist vorgetragen. Für die

Deutung der Miniatur scheint sie aber doch gar zu fein gesponnen. Entscheidend dürfte nur sein, ob der Vergleich des neugefundenen angeblichen Bildnisses wirklich so starke Übereinstimmung mit den schon bekannten zeigt, daß man annehmen muß, es stelle die gleiche Persönlichkeit dar. Und das scheint uns nicht der Fall zu sein. Was bei den Altersbildnissen den Eindruck bestimmt, die Länge der Nase und die starke Ausbildung der Nasenspitze, fehlt hier ganz; ferner scheint die Kopfform eine wesentlich andere zu sein. Ganz anders sind jedenfalls die Längenproportionen des Gesichts und vor allem die Bildung der Stirn. Auf die Abweichungen in der Mundpartie, die sich ja im Alter sehr zu verändern pflegt, möchten wir weniger Wert legen. Der Behauptung, daß der Dichter Vergil die gleichen Züge trage wie der Krieger links, vermögen wir auch nicht zu folgen.

In einem letzten Kapitel wird die Deutung der Miniatur noch weiter getrieben. Sie soll auch mit der Eintragung über den Tod Lauras, die ihr gegenübersteht, in Zusammenhang gebracht werden. Petrarcas Ausdeutung des Namens »Laurea« und die in ihm gesehene Verknüpfung von Liebe und Ruhm sind ja bekannt. Daß nun aber das Blau, Grün und Weiß der Miniatur als die Farben des »besonnenen Lorbeerhains«, ja selbst das Rot an den Sporen des Kriegers als die Farbe der Lorbeerfrucht allegorischen Sinn hätten, scheint uns doch eine Verkennung der Bedingungen zu sein, unter denen Kunstwerke zur Zeit Petrarcas entstanden.

Man wird die Schrift, die in überaus geistreicher und klarer Weise geschrieben ist und auf einer feinen Interpretation der Sinnesart Petrarcas ruht, mit Genuß lesen. Was sie aber verspricht, ein authentisches, unzweifelhaft nachgewiesenes Jugendbildnis Petrarcas, scheint sie uns nicht zu bringen.

K. Zöge von Manteuffel.

HENRY THODE

1857—1920.

VON

DR. W. F. STORCK.

»**E**r gehörte zu jenen Vereinzelten, deren Stil den Stempel nicht eines allgemeinen, sondern eines persönlichen Gesetzes trägt, und so ist der Zugang zum Verständnis dieses Stiles nur die Persönlichkeit. Diese ganz verstehen wird aber nur, wer selbst etwas vom Spielmann und vom Ritter und vom Franziskaner in sich hat. Darf man ihn nicht einen Romantiker nennen, so scheint er doch zu verwirklichen, was den besten unter den Romantikern höchstes künstlerisches Menschentum bedeutete«. Diese Worte, die Henry Thode am Schluß einer kleinen Studie Franz Liszt widmete, bezeichnen mit geradezu überraschender Sicherheit das Wesen seiner eigenen Persönlichkeit. Und man muß sie auch einer Betrachtung voranschicken, die dem Wesen dieser Zeitschrift gemäß (mit der Thode als Mitherausgeber neben Tschudi von 1894—1911 in Verbindung stand), die wissenschaftliche Bedeutung des plötzlich dahingerafften Gelehrten in den Vordergrund rückt. Denn Henry Thode ist innerem Drange folgend mit voller Bewußtheit aus den engen Schranken des Gelehrtentums herausgetreten, und hat Wirkung und Ausstrahlung seiner Persönlichkeit in den weitesten Kreisen der Öffentlichkeit gesucht und gefunden — sehr zum Unwillen seiner Zunft. Diese hat es ihm nie verziehen, daß er die reichen Gaben, die er mit dem ganzen Rüstzeug historisch-kritischer Gelehrsamkeit in seinen Beruf als Museumsleiter und Universitätslehrer mitbrachte, einer Verbreitung (statt einer Vertiefung) seines Wirkens opferte und als »Spielmann, Ritter und Franziskaner« durch die Lande zog, um ein von ihm erschautes Evangelium christlich-germanischer Kulturauffassung unter dem Gesichtswinkel von Bayreuth zu verbreiten. Es waren nicht die schlechtesten, die sich die leidenschaftliche Persönlichkeit dieses Künstler-Gelehrten damit entfremdete! Und es ist ein tragisches Verhängnis, daß das Ende dieses Mannes so sehr von dieser Entfremdung überschattet war, daß man seinem Andenken weder in der Ablehnung noch in der Gleichgültigkeit des Urteils gerecht wurde. Man übersah nicht nur das hohe »künstlerische Menschentum«, das diesen Gelehrten auszeichnete, man übersah nicht zuletzt auch die außerordentliche Bedeutung, die er dank seiner tiefen Gelehrsamkeit und seinem künstlerischen Enthusiasmus in Deutschland und darüber hinaus innehatte.

Denn eine Zeit lang hatte er in der ersten Reihe der hervorragendsten Persönlichkeiten der alten kunsthistorischen Schule gestanden; und doch hatte er als gefeierter Gelehrter sowohl die Nachfolge Hermann Grimms auf den Lehrstuhl der Berliner Universität wie auch wenige Jahre später die Nachfolge Hugo von Tschudis als Leiter der Nationalgalerie ausgeschlagen. Er verzichtete auf alle öffentlichen Ämter und Ehren, um in der Sonne des Südens am Ufer des Gardasees ganz seinem eigenem Ich zu leben und seinen inneren Menschen zu formen — unter Verzicht auf die Erfüllung so vieler weitausgreifender wissenschaftlicher Pläne, die ihn von jungen Jahren an beschäftigt und emporgetragen hatten.

Schon in diesem Verzicht zeigen sich die starken Widersprüche seiner geistigen Anlage, die viele — begreiflicherweise und doch nicht selten zu Unrecht — von ihm abstieß. Er war ein Mensch und Gelehrter von stark persönlicher Prägung: Schwärmer, Forscher, Denker, Dichter zugleich. Als der dogmatische Glaube an die Kulturmission des Bayreuther Kunstwerks, als dessen »Wanderredner« sich einst schon Friedrich Nietzsche eine Zeit lang berufen wähnte, über seine wissenschaftliche Gelehrsamkeit und schöpferische Kunstkritik siegte und er freiwillig dem mit großem Erfolg verwalteten Lehramt entsagte, wurde die akute Enttäuschung Einzelner nur allzubald zur schleichenden, bitteren Verdammnis, die sein Wesen und seine Bedeutsamkeit denn doch zu verdunkeln drohte. So wird es eine besondere Pflicht, diese Umbiegungen der Wahrheit gerade zu richten und das Bild seines Schaffens mit Gerechtigkeit und Anteilnahme an seiner Bahre wieder aufzurichten.

Henry Thode begann seine wissenschaftliche Tätigkeit mit einer auf sachlich-strenge Beobachtung gestellten Arbeit über »die Antiken in den Stichen Marc Antons, Agostino Venezianos und Marco Dentes«, mit der er 1881 bei Thausing in Wien seine kunsthistorischen Lehrjahre beschloß. Damit war sein Augenmerk schon nachdrücklich auf die Betrachtung der italienischen Kunst gerichtet, die denn auch weiterhin im Mittelpunkt seiner wissenschaftlichen Tätigkeit stand. Die hauptsächlichsten Forschungen in kritischer und geistesgeschichtlicher Hinsicht bleiben der italienischen Renaissance-Kunst und -Kultur gewidmet. Sie stehen alle unter dem Zwang einer dogmatisch-romantischen Geisteseinstellung, die bereits dem ersten grundlegenden Werk über »Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien«, das in erster Auflage 1885 erschien, zunächst lange unbeachtet, ja totgeschwiegen, dann von einem nicht immer ungefährlichen Einfluß auf verantwortungslosere, konstruktive Gemüter. Dieses Werk bleibt bei aller Einseitigkeit im einzelnen, die die kritische Sonde von W. Goetz und anderen allzu nüchtern aufdeckte, ein hervorragendes Denkmal kunstgeschichtlicher Forschung, nicht nur als Ausdruck einer begeisterten und begeisternden Persönlichkeit, sondern auch als erster Versuch das weitschichtige Denkmäler-Material kritisch und geistig zusammenzufassen. Daran wird im Grunde wenig geändert durch die Tatsache, daß die Wiener Kritik Trugschlüsse bloßlegte, die zuletzt Rintelen richtig zu stellen versuchte. Es bleibt auch

unwesentlich, ob man den Versuch — den Thode auf Grund einer umfassenden Beherrschung des literarischen und bildnerischen Materials unternommen hat —, den Individualismus der Renaissance in jener Humanitätsbewegung, die im 13. Jahrhundert durch die Lande geht und in der Persönlichkeit des heiligen Franz gipfelt, zu verankern, in allen Konsequenzen übernimmt, — oder etwa das Schwergewicht auf Friedrich II. und Süditalien verlegt. Wesentlich bleibt, daß dank des faszinierenden Schwungs (und auch der Einseitigkeit) seiner Darstellung die Betrachtung eine geistesgeschichtliche Vertiefung gewonnen hat, und manche Rudimente Vor-Burckhardtscher Anschauung endgültig beseitigt wurden. Dazu kommt, daß doch auch die exakte Kleinarbeit auf dem Gebiete der Architektur und vornehmlich der Malerei des Trecento, die er in Einzelstudien (Rep. f. Kunstw. XI/XIII) erweiterte, der Forschung manche neue Probleme aufgerichtet hat.

Thode hat dann die Ausgestaltung der von ihm formulierten Renaissance-ideale in seinem Sinne weiterverfolgt, indem er besonders markante Einzelpersonlichkeiten in einzelnen Monographien darstellte, die in der Zeit ihrer Entstehung eine wertvolle Tat bedeuteten. Es waren Giotto, Mantegna, Correggio. Es hat ihn dabei immer gereizt, die Grenzen rein kunstkritischer Forscherarbeit zu verlassen und sich kulturgeschichtlichen Schilderungen mit breitem Hintergrund zu widmen. In dieser Richtung liegen seine Studien über die Villa Imperiale bei Pesaro (Jahrb. d. pr. Kunsts. IX), über Isabella Gonzaga (Neue Heidelberg. Jahrb. VI) und ähnliche. Die Erforschung geschichtlicher Zusammenhänge lag ihm näher als die exakte, kunstkritische Untersuchung, die seinen lebendigen Instinkt, sein feuriges Auge und sein leidenschaftliches Temperament zu hemmen drohte. So erklärt es sich, daß er vor schweren Fehlgriffen nicht bewahrt blieb bei der Einzelbestimmung dieses oder jenes Kunstwerkes. Immerhin bleibt bezeichnend, daß man geneigt war, seinen oft auf erstaunlich zuverlässiger Intuition aufgebauten Hypothesen geringeren Glauben zu schenken, als wenn sie in vorsichtiger Umschreibung mit einer gewissen Kühle von anderer Seite vorgetragen wurden. (Ich denke etwa an die Dresdener Sieben Schmerzen Mariae.) Und man übersieht weiterhin die Fülle treffsicherer Bestimmungen, die er im Seminar und im persönlichen Umgang weitergab, die heute in manchen Katalogen als Selbstverständlichkeit geführt werden. F. Rieffel hat gelegentlich auf solche Bestimmungen im Städelschen Institut, K. Lange auf solche in der Stuttgarter Gemäldegalerie hingewiesen; wie viele aber sind namenlos in den eisernen Bestand der Forschung übergegangen! Gerade auch in dieser Hinsicht ist dem Verstorbenen oft bitteres Unrecht getan worden, das menschlich zwar begreiflich, sachlich aber darum nicht mehr gerechtfertigt war.

Er selbst strebte über diese kritische Einzelarbeit hinaus zur Synthese der Darstellung. Diese war dann bestimmt durch seine weltanschauliche Gebundenheit, die begann mit Schopenhauerschem Weltschmerz, um sich dann aufzulösen in die Romantik der Bayreuther Kunstauffassung. Hier liegt für alle diejenigen, die frei

sind von diesem Dogmatismus, der Schlüssel für die tragische Gespaltenheit seiner Persönlichkeit und seines Schaffens. Man fragt sich, was hätte sein »Michelangelo« werden können ohne diese Voreingenommenheit, ohne diese priesterliche Starrheit der Methode. Sein aktueller Wille in seinem Franz von Assisi und in seinem Michelangelo einen Protest gegen die Verflachung und die Genußsucht der Zeit zu geben, hätte man als Unterton der Darstellung ertragen können. Daß er aber das ganze, großartige Gebäude dieses gelehrten Monumentalwerkes dem Zwang dieser philosophischen Weltschmerzlichkeit unterordnete, muß man angesichts der außerordentlichen Vorzüge, die das Werk dennoch auszeichnen, bedauern. Und doch bleibt selbst diese Kühnheit und Gewaltsamkeit, wie er mit künstlerischer Intuition und pathetischer Rhetorik den »tragischen« Stoff bewältigt, erstaunlich, so sehr kühle Betrachter von dieser weltanschaulichen Einzwängung abgestoßen sein mögen. Bewundernswert bleibt das enorm reiche und innerlich erlebte Wissen, das sich auf alle Disziplinen gleichermaßen erstreckt und das den kulturpsychologischen Hintergrund der Künstlertragödie wahrhaft souverän umreißt. Der Forschung jedoch bleiben die beiden Bände kritischer Untersuchungen, die mit außerordentlicher Akribie das gesamte Material kritisch bemeistern, ein unentbehrliches Rüstzeug; sie sind, was bei dieser Künstlernatur vielleicht doch besonders hervorgehoben werden darf, ein glänzendes Zeugnis deutschen Gelehrtenfleißes. Was bedeuten angesichts solcher Leistung Entgleisungen, wie die »Entdeckung« des Kruzifixes von S. Spirito! —

Thode hat — mit der Einseitigkeit aller schöpferischen Menschen — die Einheitlichkeit der Renaissancekultur aufzuzeigen versucht; in der Persönlichkeit Tintoretto's sah er die letzte Ausgestaltung von Idealen, deren Keime seiner Meinung nach schon im 13. Jahrhundert lagen. Gerade in der Konsequenz dieser Anschauung zeigt sich Thode gewiß nicht frei von Übertreibung, ja Verstiegtheit. Aber er hat doch immerhin auf die verschüttete und verkannte Größe dieses Künstlers zu einer Zeit hingewiesen, als Tintoretto fast noch ein Verkannter war. Hätte er seine künstlerische Würdigung (in der populären Künstlermonographie) von der — viele abstoßenden — Verquickung mit Wagnerscher Kunstanschauung freigehalten, so wäre die Wirkung ohne Zweifel nachhaltiger und unbestrittener gewesen. So mußten ernste Forscher eher zurückgreifen auf die fragmentarische, doch kritische Bearbeitung des Urkunden- und Bildermaterials (Rep. f. Kunstw. XXIII/XXIV), die eigentlich zu den Vorarbeiten eines in Aussicht genommenen größeren Werkes über Venezianische Malerei gehören sollte.

Neben diesen Forschungen über italienische Kunst und Kultur hat Thode seine wissenschaftliche Tätigkeit der deutschen Kunst gewidmet und ist auch hier auf manchem Gebiete bahnbrechend und wegweisend gewesen. Er hat als erster das scharf umrissene Gefüge einer altdeutschen Malerschule geschaffen; seine auf ausgedehnter archivalischer und bildnerischer Sammeltätigkeit aufgebaute »Malerschule

von Nürnberg« (1891) bedeutete für seine Zeit eine außerordentliche Leistung, deren Bedeutung durch die inzwischen erfolgte kritische Spezialarbeit in keiner Weise beeinträchtigt wird. Wenn man die auch hier durchsickernde romantische Note — den Meistersingerton — abstreift, bleibt doch eine Leistung von solcher Sicherheit des Instinktes und Überlegenheit der Kombination, daß man die ätzende und verkleinernde Kritik mit Entschiedenheit zurückweisen muß. Bemerkenswert bleibt, daß gerade neuerdings in einem klugen und durch scharfe Kritik ausgezeichneten Buch über »Norddeutsche Malerei« die »wertvolle zusammenhängende Übersicht« über die Kölner Malerschule ausgegraben wird, die Thode einmal an entlegener Stelle gegeben hatte (Die Aula I, 1895, Nr. 7—11). Die gleichen Vorzüge eines sicheren Spürblickes und zusammenfassender Kombination bieten seine Untersuchungen über »die Malerei am Mittelrhein im 15. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passionszenen« (Jahrb. d. pr. Kunsts. XXI); sie stellen das Fundament dar, auf dem Back und andere ihre ins einzelne gehende Betrachtung aufbauen konnten; in den Grundzügen sind sie auch heute nicht überholt. Darüber hinaus hat er bereits vor mehr als zwanzig Jahren eine zusammenfassende, kulturpsychologische Darstellung der »deutschen bildenden Kunst« (in H. Meyer, Das deutsche Volkstum, 1898) gegeben, die vor wenigen Jahren in der Sammlung »Natur und Geisteswelt« in neuer Bearbeitung erschien, leider belastet durch die inzwischen verstärkte Kampfstellung gegen die »moderne« Kunst, die den Wert der geistvollen prinzipiellen Auseinandersetzungen nur zu beeinträchtigen vermag.

Diese einseitige Stellungnahme, die von Ungerechtigkeit nicht bewahrt bleiben konnte, ist um so mehr zu bedauern, als gerade er es wahr, der als junger Galeriedirektor mit begeisterter Entschlossenheit für den auch in Frankfurt noch immer verkannten Hans Thoma als Freund und Kämpfe eintrat. Ihm hat er als erster durch diese werbende Anteilnahme die breite Bahn des Erfolges gewiesen, nicht ohne späterhin durch die Berührung mit Bayreuth die Entwicklung des Künstlers ernstlich zu gefährden oder zum mindesten aufzuhalten.

Er griff als leidenschaftlicher Kämpfer in den Streit der Tagesmeinung ein mit Glück und Erfolg, als er einige Jahre hindurch mit zäher Entschlossenheit für die Erhaltung der Heidelberger Schloßruine eintrat und seinen künstlerisch begründeten Standpunkt, der in der öffentlichen Meinung zuerst als »unsinnig« abgelehnt worden war, gegen die lederne Schulweisheit der Architekten verfocht; — mit Unglück oder Ungeschick, als er im Jahre 1905 »Böcklin und Thoma« zum Streitruf erhob und durch die — in den Berichten der Presse arg entstellten — Vorlesungen die heillose Verwirrung der Kunstbegriffe nicht gerade zu klären wußte. Dieser Kampf (oder vielmehr seine gebundene Weltanschauung) entfremdete ihn den großen Strömungen der zeitgenössischen Kunst immer mehr und verleitete ihn nicht selten zur Verkennung und schiefen Bewertung schöpferischer Persönlichkeiten aller Künste. Bis zuletzt aber blieb er dieser gewollten Zurück-

haltung treu und betont sie noch in seiner letzten unglücklichen Schrift über »Paul Thiem und seine Kunst« (1920), worin er eine Deutung des Problems »Deutsche Phantastik und deutscher Naturalismus« versuchte. Hier wird ein Bruch in seiner optisch-künstlerischen Einstellung sichtbar. Man begreift ihn nur aus der weltanschaulichen Geschlossenheit (und Enge), sowie dem Gleichmaß seiner eigenen Persönlichkeit, so sehr man sie auch — sachlich wie persönlich — im Hinblick auf die Tragweite und Intensität seines Wirkens bedauert. Denn auf dieses Wirken kam es ihm seinem ganzen Naturell nach sehr entscheidend an; ihm diene seine einzigartige Beredsamkeit, die man nicht gering achten sollte, so fremdartig sie manchem Deutschen sein mag. Er war ein Meister der Redekunst und übte sie mit Leidenschaft und Enthusiasmus vom Katheder des Hörsaals, noch lieber aber vom Podium des massengefüllten Vortragssaales aus. A. Weese hat in feinfühligem Gedenkworten an eine hervorstechende rhetorische Glanzleistung Henry Thodes erinnert, die in Rom auf dem großen internationalen Kongreß der Kunstwissenschaft im Herbst 1912 zur Geltung kam; »es war leicht zu beobachten, daß ihn die Männer der lateinischen Sprachen aufrichtiger bewunderten als der Schulmann deutscher Gelehrsamkeit, der das Feuer seiner Liebe zur Kunst lieber im Studierzimmer verschwelen läßt, als es in der Begeisterung der außerordentlichen Stunde, wie ein Fanal zu entzünden und die Leuchte der Wissenschaft als das hinzustellen, was sie sein sollte oder wenigstens sein könnte, ein ganzer Mann, dem die Seele lodert und der das Wort dennoch meistert, als hätte er einen kühlen Kopf«.

Eine Sonderheit seiner literarischen Tätigkeit bleibt noch festzustellen. Aus dem engen Kreis wissenschaftlicher Spezialforschung heraus trieb es Thode zu einer eigenen Verbindung von Wissenschaft und Dichtung. Schon in den von Hans Thoma mit erfindungsreichen Zeichnungen geschmückten »Federspielen« (1892) hatte er dichterischer Laune und geistreichen Einfällen freien Lauf gelassen. Später trieb es ihn zur Gestaltung einer eigenartigen Gattung der Kunstnovelle. Das schöne Erlebnis »Der Ring des Frangipani« (1894) und »*Somnii explanatio*« (1909) — schönheits-trunkene Traumbilder vom Gardasee, die er nach den mühsamen Arbeiten der kritischen Michelangelo-Untersuchungen ersann — sind Zeugnisse dieser dichterisch-schöpferischen Tätigkeit, über die F. Wickhoff einmal charakterisierend schrieb: »Er erdichtet nicht mehr, wie es im älteren historischen Romane der Fall war, eine Fabel, die er an historische Personen der Kunstgeschichte anknüpft, sondern er hat dem analytischen Triebe der Zeit folgend, die Materialien für einen solchen Roman dem Leser vorgelegt und erspart ihm eine unwahrscheinliche Fabel« (Mitt. des Inst. f. österr. Geschichtsforschung. Erg.-Bd. VI.)

So liegt eine reiche wissenschaftliche und literarische Tätigkeit des Gelehrten vor uns, die leider durch die selbst gewählte Entsagung allzu früh abgebrochen wurde. Manche Ansätze zu größeren Forschungen ruhten noch im Schreibtisch; aber es besteht wenig Hoffnung, daß sie sich noch zu synthetischen Darstellungen verdichtet

haben. Die weltanschauliche Spekulation hatte das Übergewicht bekommen über die begeisterte, aber doch sachliche und kritische Gelehrtenarbeit. Man begreift diese Wendung aus einem Ausspruch, den er selbst einmal tat: »Schiller und Richard Wagner — in diesen beiden Namen darf ich zusammenfassen, was meinen Anschauungen von Kunst und Kultur und meinem Streben die begeisternde und entscheidende Bestimmung gegeben hat«. So versteht man den Verzicht auf eine anteilnehmende Auseinandersetzung mit der Kunst der Gegenwart und seinen wachsenden, mahnenden Hinweis auf die notwendige Erneuerung des sittlichen und religiösen Lebens. Man begreift auch die Folgerichtigkeit seines geistigen Schaffens, das mit der Schilderung des Heiligen von Assisi anhub und in einer wenig bekannten Darstellung über »Luther und die deutsche Kultur« (1914) endete, in der er den Kern der »alle Konfessionen in sich schließenden allgemeinen christlich-germanischen Weltanschauung« in aller Einseitigkeit und Zugespitztheit nochmals entwickelte.

Diese Weite seines Blickes, die wissenschaftlich gelegentlich auch eine Verengung und Verkümmern mit sich brachte, hat seinem Lebenswerk die schicksalhafte Wende gegeben. Er opferte alles auf dem Altar seines idealistischen Glaubens an die Erneuerung des deutschen Wesens, und mußte gerade die durch den Krieg heraufbeschworenen Zersetzungserscheinungen kommen sehen. Da hüllte auch er sich in Schweigen und lebte abseits im selbstgewählten Exil, wohin er seiner (zweiten) Gattin — einer Enkelin des Frithjofssagendichters Tegner — folgte und wo er nun der schleichenden Magenkrankheit zum Opfer fiel. Nicht ohne Erschütterung kann man das Lebenswerk dieser bedeutenden und eigenwertigen Persönlichkeit überblicken. Man muß mit Nachdruck diese Bedeutung feststellen, da die innere Tragik seines Wesens nur allzu oft hämischer und persönlicher Verurteilung Nahrung geboten hatte. Man übersah den Wert und die Tragweite seiner wissenschaftlichen Tätigkeit ebenso sehr wie die begeisternde und befruchtende Wirkung des beliebten Universitätslehrers. Und man übersah noch mehr: Das reine Künstlertum dieses Menschen und das tiefe Menschentum dieses Künstlers. Dies war nicht erschöpft in der bestrickenden Liebenswürdigkeit und dem einzigartigen Charme seines Wesens und Redens: es ging tiefer und ließ uns einen Menschen verehren voll gläubigem Idealismus, edelster Gesinnung und immerwährender Güte und Liebe, die »alles bildet, alles hegt«. Darum wollen und müssen wir alle, die wir ihm nahestanden, hinwegsehen über die Schwächen seines Wesens und Schaffens, an die nörgelnde Kritik, genährt von hadernder Parteilichkeit, sich festhakt. Wir wollen voll Dankbarkeit die Erinnerung bewahren an die schöpferische und geschlossene Persönlichkeit, den Gelehrten und Menschen Henry Thode! ¹⁾

¹⁾ In »Original und Reproduktion« I. S. 355 ff. sind die Daten aus Thodes Leben und die Bibliographie seiner Schriften zusammengestellt.

MARTIN SCHONGAUER UND DIE FRESKEN IM MÜNSTER ZU BREISACH.

VON

Dr. KARL GUTMANN.

Mit 5 Abbildungen.

Tausende von Besuchern steigen alljährlich zum Breisacher Münster hinauf, um das Wunderwerk des spätgotischen Hochaltars zu bestaunen. All die Tausende gehen achtlos an den Trümmern eines Werkes vorbei, das an Gewalt und Schönheit dem Schnitzwerk Sixtus Gumpfs nicht im mindesten nachsteht. Es sind die spärlichen Reste mächtiger Fresken im Westbau des Münsters. In der Fachliteratur sind sie nicht bekannt; nur Kraus (Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden Bd. VI Abb. 1) erwähnt sie flüchtig (S. 56). Er verzeichnet:

a) An der Innenwand der Westfront links vom Beschauer zwei nackte, sich aus dem Grabe erhebende Figuren, eine männliche und eine weibliche; rechts eine dritte ähnliche Figur. Man konnte von der Inschrift lesen: VENITE BENEDICTI PATRIS. Also Reste eines Weltgerichts.

b) an der nördlichen (Kraus nennt irrtümlich die südliche!) Wand werden im westlichsten Joch Verdammte von Dämonen gepeinigt, von gräßlichen Tieren in Empfang genommen und niedergerissen.

d) An der Süd- (Kraus nennt irrtümlich Nord-) Wand oben eine kolossale Gruppe von Engeln, eine spätgotische Arkadur (mit Maßwerk), dann eine Schar von Seligen; unten rechts grau und schwarz aufgemalte Inschriften in römischer Majuskel vermischt mit einzelnen gotischen Buchstaben.

e) Ebenfalls an der Südwand in der Ecke eine kleinere Szene, wie es scheint eine Anbetung der Weisen; drei Köpfe der Könige scheinen erhalten. Gute Arbeit des 15. Jahrh. »

Diese Angaben sind in mancher Beziehung zu ergänzen und zu berichtigen. Die Einteilung der Flächen ist derart, daß die Hauptwand, die westliche Portalfront, durch zwei kräftige Pfeiler in ein großes 7 m breites Mittelfeld und zwei schmalere, je 3 m breite Seitenfelder geteilt wird. Das Mittelstück ist durch das Hauptportal und die Rosette, die Seitenfelder durch hohe, ursprünglich aber wohl kleinere Fenster durchbrochen. Nord- und Südwand sind einheitliche 9 m breite und ca. 20 m hohe Felder, die durch ein großes, ursprünglich wohl auch kleineres, Fenster durchbrochen wurden.

Ich beginne die Beschreibung mit der Nordwand, dem besten erkennbaren Teil der Fresken. Von Verdammten ist zunächst darauf nichts zu erkennen. Auf der östlichen Hälfte dieser Wand (Abb. 1) zeichnen sich inmitten eines mächtigen



Abb. I.

Flammenmeeres drei Teufelsgestalten in ihren Hauptumrissen genau verfolgbar ab. Am meisten springt eine Fratze ins Auge, ein Teufelskopf mit Schweinerüssel, stachligem Kopfputz und mächtigen dunklen Augen. Die lechzende Gier spricht deutlich aus dieser teuflischen Fratze. Von dem Körper sind noch erkennbar: die beiden Arme und schwache Spuren eines Beines. Allem Anscheine nach schlägt oder stößt dieses Ungeheuer mit einem morgenstern-artigen Instrument nach einer anderen Gestalt, die weiter unten mit mächtiger Bewegung nach links eilt. Auch diese Figur scheint einen Teufel darzustellen. Denn sie ist charakterisiert durch einen sich ringelnden Schwanz. Auch Reste von Hörnern sind erkennbar. Prachtvoll ist die Bewegung dieser Figur. Sie ist von der Seite gesehen, der Körper strebt mächtig nach links, die Arme sind weit auseinander gereckt, als sollte mit dem rechten Arm die niedersausende Keule des oberen Teufels aufgehalten werden. Die Beine sind ebenfalls in kräftiger momentaner Bewegung auseinandergerissen.

Rechts oberhalb des erstgenannten Teufels, zum Teil ihn verdeckend, ist die dürre Gestalt eines weiteren Ungeheuers erkennbar. Es ist von vorne gesehen. Der Kopf ist mit einwärts gebogenen Hörnern geschmückt, von den gelblich glühenden Augen sind noch schwache Spuren sichtbar. Die gewaltigen stachligen Flügel ausbreitend schreitet das Ungeheuer mit krallenbewehrtem dürrer Beine aus, während die Arme eine mähende Bewegung ausführen. Unter dieser Gestalt sind aus einem verworrenen Knäuel zwei nach oben ausgebreitete Arme erkennbar. Es handelt sich hier anscheinend um eine Gestalt, die von einem gehörnten Gegenstand auf die Brust getroffen rückwärts sinkt und die geballten Fäuste in Wut nach oben streckt. Diese mit dem Rücken dem Beschauer zusinkende Figur wäre eine ähnlich kühn gedachte Gestalt wie der davoneilende Teufel daneben.

Die westliche Hälfte dieser Nordwand ist kaum mehr zu entziffern. Deutlich erkennt man das Flammenmeer, zwei mächtige, einwärts gebogene Hörner, ein kräftiges Bein mit krallenbewehrter Tatze. Zu diesem Beine gehört anscheinend ein hundeköpfiges Gesicht. Vermutlich soll die Figur einen rücklings hinstürzenden Teufel darstellen, der von einem anderen über ihm stehenden getroffen ist. Diesem zweiten Teufel der Westhälfte gehören allem Anscheine nach die oben erwähnten gebogenen Hörner, vermutlich auch ein Paar weitgespannter stachliger Flügel. Das Instrument, mit dem er den unter ihm liegenden Genossen vor die Brust schlägt, ist leider nicht genau erkennbar. Es sieht aus wie die zusammengekniffene Schere eines Krebses, an der ein Beutel hängt. Leider ist diese westliche Hälfte der Nordwand durch die Orgeltreppe fast vollständig verdeckt.

Auf den beiden kleineren Seitenflächen der Westwand ist nichts mehr zu entziffern. Schwache Farbenreste lassen erkennen, daß auch sie bemalt waren. Aber durch die Vergrößerung der Fenster ist die Darstellung vollkommen zerstört worden.

Dagegen läßt sich die Komposition der Hauptwand, wenn auch mit einiger Mühe, noch feststellen. Über dem Hauptportal ein Spruchband. Das rechte Ende

ist noch zu sehen, ebenso die schwachen Reste einer rankenförmigen Verzierung auf dem Bande. Die Inschrift kann nur ganz kurz gewesen sein.

Rechts und links vom Portal menschliche Gestalten, die sich aus dem Grabe erheben. Die Figur links ist in ihren Umrissen noch genau erkennbar, ebenso das dunkle Grab, aus dem sie emporsteigt. Weiter oben befinden sich links des Orgelbaues die zwei von Kraus unter a erwähnten Gestalten übereinander angeordnet. Deutlich zeichnen sich noch die beiden Köpfe und eine Schulter mit Oberarm ab. Vom übrigen Körper ist nichts mehr festzustellen, ebensowenig von einem Grab. Die Figuren hier oben können auch nicht mehr dem Grabe entsteigen, dafür sind sie zu hoch angebracht. Sie schweben oder stehen vermutlich auf Wolken. Der männliche Kopf, in scharfem Profil (nach rechts) gesehen, ist der eines kahlköpfigen Greises. Das Auge ist geradeaus gerichtet im Einklang mit der Bewegung des wagerecht vorgestreckten rechten Armes. Charakterisiert ist der Kopf durch eine kühn vorspringende Hackennase, eine von Furchen bis zur Schläfe durchgezogene Stirn und einen wellig fließenden Bart.

Unterhalb dieses Kopfes, im Dreiviertel-Profil, der Kopf einer Frau. Sie schaut nach rechts aufwärts; dementsprechend ist auch der Kopf leicht aufwärts gehoben. Das Auge ist weit geöffnet. Auf der Stirn und im Haar ist spiralförmiger Schmuck zu sehen, von dem anscheinend ein Kopfputz aufsteigt.

Über dem Kopf des Mannes die von Kraus erwähnte Inschrift auf einem Spruchband. Darüber lassen sich noch die Umrisse einer wagerecht fliegenden Engelsgestalt erkennen.

Rechts der Orgel erwähnt Kraus eine Gestalt. Es sind deutlich zwei Köpfe feststellbar. Ein kleinerer in Dreiviertel-Profil nach links aufwärts schauender (anscheinend weiblicher) Kopf. Darunter ein großer männlicher mit wallendem Bart. Die Augen sind weit aufgerissen und ebenfalls nach links oben gerichtet. Der Anordnung der Haartracht nach scheint hier ein Mönch dargestellt zu sein. Von der Figur erkennt man noch die schwachen Umrisse der Arme. Die Hände scheinen vor dem Leib ineinandergelegt zu sein. Die sichtbaren Reste dieser Figur sind 1,70 m hoch, die ganze Figur muß eine Größe von 3 m gehabt haben. Außer diesen beiden eben erwähnten Köpfen sind noch schwache Spuren eines dritten zu beachten. Über dem Ganzen wieder die Umrisse (untere Hälfte) eines wagerecht schwebenden Engels.

Aus diesen schwachen Resten der Hauptdarstellung lassen sich mindestens die großen Hauptzüge der Komposition zusammensetzen. Unten rechts und links des Portals Auferstehende. Oben Selige, die sich um einen Mittelpunkt gruppieren. Dieser Mittelpunkt, zu dem die Augen aller Köpfe hingewendet sind. Kann niemand anders sein als der Weltenrichter. Von ihm sind leider keine Spuren erkennbar. Da aber seine Gestalt durch den Orgelbau verdeckt ist, und dieser Teil der Wandbilder noch unter dem schützenden Kalkverputz liegt, so besteht die Hoffnung, daß er einmal, sorgfältiger wie die schon freigelegten Teile der Fresken, enthüllt werden wird.

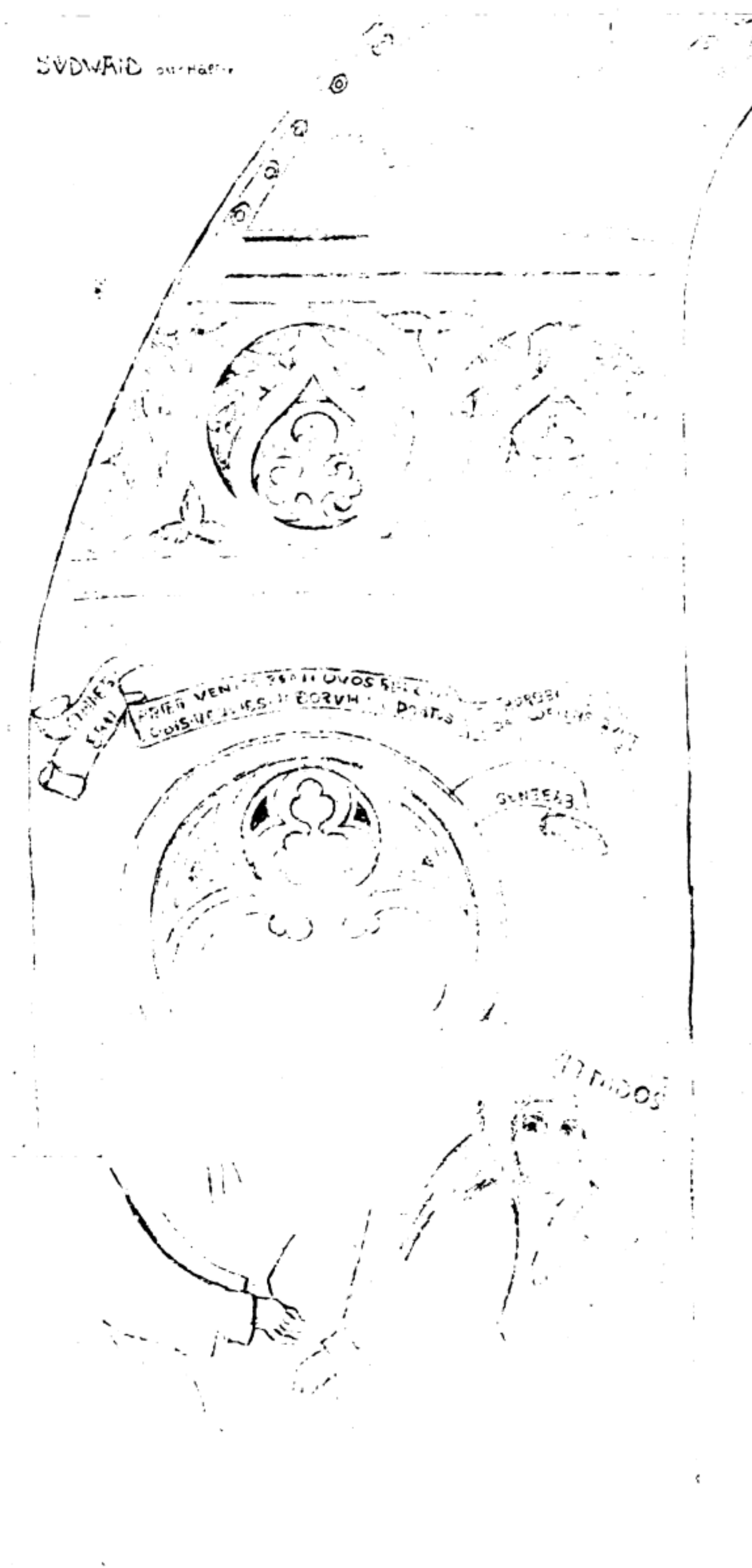


Abb. 3.

Es ist klar, daß dieser Weltenrichter in riesiger Größe dargestellt war, da schon die eine der ihn umgebenden Figuren eine Größe von 3 m hat. Man darf wohl annehmen, daß seine Gestalt unmittelbar über dem obenerwähnten Schriftband über dem Portal beginnt und den ganzen oberen Teil der Wand einnimmt. Dieser obere Teil der Wand wird aber durchbrochen durch die Öffnung der Rosette. Die Annahme läßt sich nun nicht von der Hand weisen, daß diese Öffnung wohl ursprünglich verkleidet war, daß vielleicht der Kopf Christi auf eine Holztafel gemalt war. Rechts und links vom Haupte Christi schwebende Engel.

An der Südwand hat Kraus alles Wesentliche erkannt und erwähnt. Seine Deutung stimmt aber nicht ganz. Vor allem darf man die drei Gestalten rechts unterhalb der Orgel nicht als die drei Könige

ansprechen und von der anderen Darstellung trennen. Auch die Südwestwand stellt eine einheitliche Komposition dar. Diese drei Gestalten sind Selige, die vom Weltgericht herkommen und von einer riesigen Engelsgestalt in Empfang genommen werden. Von diesem Engel sind Schulter und Arm erkennbar. Der Kopf wird durch den Orgelboden verdeckt (Abb. 2). Die Seligen schauen zu dieser hohen Gestalt auf; sie werden von ihr weiter geleitet und steigen jedenfalls auf einer Treppe empor. Die Treppe selbst ist nicht mehr erkennbar, aber die Figuren auf der linken Seite der Darstellung stehen bedeutend höher wie diese Ankommenden.

Die Hauptfigur dieser linken Hälfte (Abb. 3) ist eine mächtige, anscheinend sitzende, weiß gekleidete Gestalt ganz links am Rande der Wand. Sie ist den Ankommenden zugewandt und empfängt sie, worauf die Bewegung der gut erkennbaren rechten Hand hindeutet. Hinter dieser sitzenden Figur steht im zweiten Grunde, dem Beschauer zugekehrt, ebenfalls eine mächtige Gestalt. Die herunterhängenden grün bekleideten Arme sind erkennbar, ebenso noch Teile des grünen Obergewandes. Vor der großen sitzenden Figur, als erste der Ankommenden, steht eine nach links gewandte Ge-

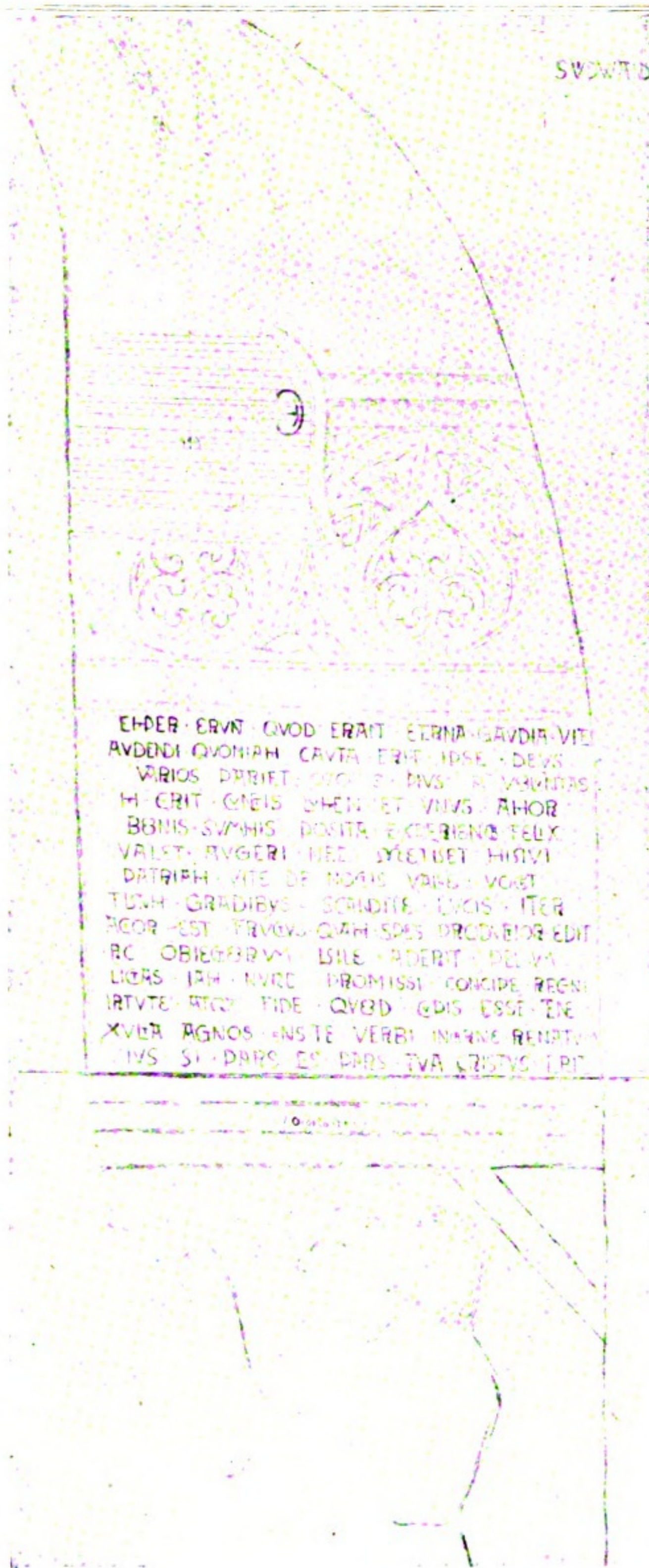


Abb. 2.

stalt. Die linke Hand mit dem unteren Teil des Ärmels, ebenso die Rückenlinie der Figur zeichnen sich noch deutlich ab. Die zweite Gestalt im Zuge der Seligen scheint eine Frau zu sein. Auch sie ist in scharfem Profil gesehen. Die Hände hat sie betend erhoben. Eigenartig ist das unverhältnismäßig groß gebildete Auge und der kräftige, runde Unterkiefer. Dem Kopfe dieser Frau benachbart schaut aus dem zweiten Grunde ein verhältnismäßig gut erhaltener Kopf en face hervor. Das ovale Gesicht wird von einem flaumigen Bart eingerahmt. Das Haupthaar ist mit einem Tuch umhüllt, die großen weitgeöffneten Augen geben dem Gesicht einen fesselnden, mystischen Ausdruck. — Aus dem Zug der Seligen wären also noch 7—8 Personen erkennbar.

Wie schon oben erwähnt bewegt sich der Zug allem Anscheine nach eine Treppe hinauf zur Pforte eines Gebäudes. Dasselbe ist durch eine Quaderwand angedeutet. Links über der sitzenden Figur wird die Wand durchbrochen durch die Pforte, in welche die Seligen einziehen sollen. Der dreipaßförmige Türgiebel ist noch erkenntlich. Darüber und daneben überziehen Spruchbänder die Wand, die die Seligen bewillkommen und ihnen die Freuden des Jenseits verheißen. In der westlichen Hälfte der Darstellung ist die Quaderwand ganz bedeckt mit einer 14 zeiligen Inschrift. In Distichen preist sie die ewige Seligkeit ¹⁾).

Über dieser Inschrift und den Spruchbändern wird das Gebäude abgeschlossen von einem durchlaufenden Balkon (vgl. die Madonna von Einsiedeln des Meisters E. S.). Kreis und Dreipaß sind die immer wiederkehrenden variierten Ziermotive, mit denen die Brüstung durchbrochen ist. Auf dem Balkon stehen Gruppen von musizierenden Engeln. Links lehnt ein Engel, der ein Saiteninstrument spielt, das Gesicht ist von einem bezaubernden Liebreiz, die Schulterlinie zeigt eine Weichheit und Vollkommenheit, die höchster Bewunderung wert ist. Auf der rechten Seite steht eine Gruppe von drei Engeln, die die Köpfe einander zuneigen. Sie halten ein Notenblatt in Händen, dessen Umrisse eigenartig geschwungen sind. Die vierzeiligen Notenlinien sind erkennbar, ebenso noch einige Noten und der E-förmige Notenschlüssel. Er ist im Spiegelbild gegeben; vermutlich wollte damit der Künstler andeuten, daß die Notenschrift den Engeln zugekehrt gedacht werden muß.

Der obere spitzbogige Abschluß des Bildfeldes ist nicht eindeutig zu entziffern. Feststellbar sind grüne Guirlanden mit dunklen Pfauenaugen unterbrochen. Sie laufen hinter den Engeln aufsteigend nach der Spitze zusammen. Nach Analogie des oben erwähnten Stiches des Meisters E. S. könnte man an einen Baldachin denken, der von diesen guirlandenartigen Rippen getragen wird.

Die Beschreibung der Reste muß etwas eingehender gegeben werden mangels

¹⁾ Nach Prof. Dr. Sauer in Freiburg ist die Inschrift wohl kaum einem bekannten Werke entnommen. Die Lesung ist infolge der schlechten Erhaltung manchmal ungewiß.

genügender Abbildungen; von den beigegeführten können nur Abb. 1, 4 u. 5 eine Vorstellung vermitteln. Abb. 2 und 3 sollen lediglich Kompositionsskizzen sein ²⁾).

Kraus setzt die Bilder in das 15. Jahrh. Der Westbau des Münsters wurde etwa um 1472 begonnen. Die Arbeit mußte vermutlich schon 1485 eingestellt werden. Damals waren also die Flächen für die Bemalung hergestellt. Die Fresken können nicht vor 1485 entstanden sein.

Um über den Wert und die Bedeutung der Fresken eine genauere Vorstellung zu gewinnen, müssen wir uns in der Kunst des ausgehenden Mittelalters umsehen. Unsere Aufmerksamkeit wird dabei auf die flandrische Kunst des 15. Jahrh. gelenkt. Das Jüngste Gericht in Danzig, welches Memling zugeschrieben wird, der Altar in Beaune, als dessen Meister Roger van der Weyden gilt, und schließlich das Jüngste Gericht in Berlin, ebenfalls von Memling, wären zu betrachten. (Jüngstes Gericht in Danzig E. Hasse: Roger van der Weyden und Roger van Brügge, Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft XXX Taf. X. — Beaune, Gazette de Beaux-arts 1906. 35. Bd. S. 30. — Jüngstes Gericht in Berlin ebenda Abb. S. 121.)

Mit diesen drei Werken zeigen die Breisacher Fresken die auffallendsten Verwandtschaften. In der Hauptdarstellung Christus in der Mitte thronend (vielleicht auch in Breisach auf dem Regenbogen), rechts und links flatternde Engel und zwar in ähnlich wagerechter Haltung wie auf dem Berliner Bild. Rechts von Christus wie auf dem Altar zu Beaune die Inschrift »venite benedicti patris«. Dementsprechend ist wohl auch auf der Breisacher Darstellung die linke Inschrift des Beauner Altars zu ergänzen. Dagegen hat auf unseren Fresken der den Weltenrichter umgebende Kreis von Aposteln und Heiligen keinen Raum. Anscheinend sind hier um Christus die auferstandenen Seligen versammelt, oder zu seiner Rechten die Seligen und zu seiner Linken die Verdammten. Den Erzengel Michael und die auf der Posaune blasenden Engel der flandrischen Altarbilder zeigt die Breisacher Wand nicht. Darin, ebenso auch in dem Fehlen der Apostel, gleichen die Fresken dem Berliner Bilde. Dem Danziger und dem Beauner Altar entsprechen wieder die Figuren der aus dem Grabe Auferstehenden.

Bei den beiden Seitenbildern sind wir ganz auf die Vergleichung mit Beaune und Danzig angewiesen. Mit Beaune gemeinsam ist die durch die Architektur bedingte Einteilung in mehr wie drei Felder. Jedoch läßt sich über die Darstellung in den beiden schmälern Mittelfeldern nicht einmal eine Vermutung aufstellen.

In der Höllenszene finden wir insofern eine große Übereinstimmung mit dem Beauner Altar, als hier die Zahl der Figuren, wie überhaupt auf beiden Bildern, beschränkter ist wie in Danzig. Wie in Beaune so nimmt auch in Breisach das Flammenmeer einen großen Raum ein. Andererseits muß wieder gesagt werden, daß der rück-

²⁾ Ich hoffe, in absehbarer Zeit stilistisch getreue, von Künstlerhand ausgeführte, Nachbildungen vorlegen zu können.

wärts sinkende Verdamnte auf dem Danziger Altar, der die Arme nach aufwärts auseinanderstreckt, seine genaueste Analogie in den Breisacher Fresken hat.

Wenden wir uns dem Aufstieg der Seligen zu, so müssen wir eine große Übereinstimmung mit dem Danziger Bild feststellen. Schon in der Verwendung einer größeren Anzahl von Personen ist die Verwandtschaft erkennbar. Ferner wird der Zug der Seligen wie auf dem Altar zu Danzig durch eine große Figur, gleichsam wie mit einer Cäsar durchschnitten: in Breisach allem Anscheine nach eine Engelsgestalt, in Danzig St. Petrus, der die Ankommenden begrüßt und weiterleitet. Die sprechendste Ähnlichkeit bietet der obere Teil dieses Altarflügels. Während in Beaune dieser obere Teil vollkommen unbelebt erscheint, etwas langweilig und nüchtern behandelt ist, sehen wir auf der Danziger Darstellung zierliche Balkone, die dicht mit musizierenden Engeln belebt sind. Ganz entsprechend, nur in monumentalerem Sinne umgebildet in Breisach. Auf durchlaufendem Balkone (vgl. dazu auch Meister E. S. Maria von Einsiedeln) stehen Engelsgruppen, überraschenderweise ganz ähnlich wie auf dem Danziger Bilde; links der mandolinenspielende Engel, der in Danzig rechts steht, rechts die Gruppe der drei mit den Köpfen einander zugeneigten singenden Engel (in Danzig steht die Gruppe auf dem Balkon links).

Ein grundsätzlicher Unterschied zu den beiden niederländischen Darstellungen zeigt sich darin, daß in Breisach die Gestalten der zur Himmelspforte ansteigenden Seligen sämtlich bekleidet sind.

Die Ähnlichkeiten in den vier Bildern sind zu auffallend, als daß man nicht eine engere Verwandtschaft anzunehmen gezwungen wäre. Wie ist aber nun diese Verwandtschaft zu erklären und welches ist die nähere, welches die entferntere? Ganz offenbar kannte der Meister der Breisacher Fresken die Bilder von Beaune und Danzig. Oder man müsse annehmen, daß noch eine weitere Darstellung vorhanden war, die die vereinigten Züge des Breisacher Werkes schon zeigte. Das Berliner Bild deutet auf diese Möglichkeit hin. Doch liegt die erstere Annahme näher.

Wenn es möglich wäre, über die Stellung des Danziger und des Beauner Bildes zu einander Klarheit zu erhalten, dann würde auch eine Untersuchung der Breisacher Fresken weniger Schwierigkeiten finden. Aber über die Zuweisung der Altarbilder ist die Gelehrtenwelt noch nicht einig. Beaune wird Roger van der Weyden zugeschrieben. Es erheben sich aber auch Stimmen, die einen Hauptanteil an diesem Werke Memling zuteilen (*Gazette des beaux-arts* 1906). Das Danziger Altargemälde galt lange für eine Arbeit Rogers; heute spricht man es fast allgemein Memling zu. Hasse (s. oben) nimmt es allerdings für Roger van Brügge in Anspruch. Diesem Roger weist er auch Beaune zu. Eine gemeinsame Hand ist auf beiden Werken erkennbar. Beide müssen aus derselben Werkstatt hervorgegangen sein. Durch diese Annahme erklärt sich denn auch die Verschmelzung beider in den Breisacher Fresken.

Wir stehen hier nun vor der Frage nach dem Schöpfer der Bilder im Münster

zu Breisach. Haben wir die gelöst, dann wird auch ein neues Licht auf die Altarwerke in Beaune und Danzig fallen.

Ein Blick auf die jämmerlich zugerichteten Trümmer der gewaltigen Fresken überzeugt uns, daß nur ein ganz Großer dieses Werk geschaffen haben kann. Von Breisach aus braucht man nicht weit zu gehen, um diesen ganz Großen zu suchen. Er starb in Breisach selbst und war Breisachs größter Bürger. Es ist der »pictorum gloria« seines Jahrhunderts: Martin Schongauer. Die von D. Burckhardt (Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein) erstmals bekannt gegebene Baseler Urkunde nennt M. Schongauer als »burger zu Brisach«. Aus der zweiten Urkunde in Verbindung mit dem Anniversarienbuch von St. Martin in Colmar entnimmt man mit Bestimmtheit, daß der Meister zu Breisach am 2. Februar 1491 gestorben ist. Um diese Zeit waren die prunkliebenden Chorherren des Münsters zu Breisach bestrebt, ihren Kirchenbau zu einem Wunder der Umgegend umzugestalten. Ein mächtiger Hallenbau sollte entstehen. Die berühmtesten Künstler sollten zur Ausschmückung dieses neuen Gotteshauses gewonnen werden. Sie beriefen diese Künstler aus der Heimat, wie der Auftrag des Hochaltars an den Staufener Bildschnitzer beweist. Da der bedeutendste Meister der Zeit in der Nachbarstadt Breisachs zu Hause war, so müßte es auffallen, wenn sie nicht auch ihn zur Mitarbeit herangezogen hätten. Also auch Martin Schongauer erhielt einen Auftrag in Breisach. Man hat vermutet, daß er mehrere große Altarwerke malen sollte. Dazu wäre aber kein dauernder Aufenthalt in Breisach nötig gewesen, die hätte er in seiner Werkstatt zu Colmar schaffen können. Folglich hatte er in Breisach einen anderen Auftrag, der ihn an den Ort fesselte. Was anderes kann es gewesen sein, als die Fresken des Westbaues?

Zu dieser rein äußerlichen, rein hypothetischen Zusammenstellung der Fresken mit Schongauer sind nun noch innere, stilistische Beweise beizubringen. An ihnen mangelt es nicht, so daß Schongauers Autorschaft nicht mehr in Abrede gestellt werden kann.

Einen höchst auffälligen Charakter zeigt die Schrift der Spruchbänder und vor allem der großen Inschrift auf der Südwand. Dieser Schrift müßte man eigentlich ein besonderes Kapitel widmen; jedoch ist hier kein Raum dafür. Es ist eine Renaissance-schrift, die Majuskel des Humanismus, aber ganz eigenartig untermischt mit gotischen Majuskeln des 14. Jahrh. 3). Die seltensten Formen werden verwendet. Für M sind fünf Typen feststellbar (H · M · M · W · M), für E drei (3 · E · E), für O zwei (O · 3), für N zwei (N · N u. JI), für U zwei (V · LS), desgleichen für C (C · C). Durch diese merkwürdige Mischung, ferner durch eigentümliche Typenbildung und Ligaturen erhält die Schrift einen ganz persönlichen Charakter. Die Renaissance-Majuskel war dem Künstler noch nicht ganz geläufig, sie war ihm auch zu steif und

3) Schongauer scheint überhaupt eine Vorliebe für die alte Zeit gehabt zu haben. Ich erinnere hier auch an die höchst merkwürdige Anbringung eines romanischen Baues auf der »Großen Geburt Christi«.

lebloß; als echter Gotiker wollte er mehr Bewegung und Linie hineinbringen und eine monumentalere und ornamentalere Wirkung erstreben. Diese ganz individuelle Handschrift findet sich meines Wissens nur noch einmal wieder, und zwar bei Martin Schongauer: im Heiligenschein der Madonna im Rosenhag und rund um das Gefäß am Boden auf dem Stiche der Mariä Verkündigung. Bach (Schongauerstudien. Rep. f. Kunstw. 1895) behauptet, daß eine ähnliche Schrift wie im Heiligenscheine der Madonna von Kraus: Kunst und Altertum im Elsaß Bd. II, S. 311 aus dem Jahre 1534 erwähnt sei. Das stimmt nicht. Mit der höchst persönlichen Handschrift Schongauers hat diese letztere Schrift nichts gemein.

In diesem Zusammenhang sei auch an die eigenartige Form der Jahreszahl erinnert, die auf der Rückseite der Madonna im Rosenhag angebracht ist, und die schon so manches Befremden hervorgerufen hat. Nachdem nun die Schrift Schongauers als eine ganz eigenartige nachgewiesen ist, erscheint auch jene Zahl nicht mehr befremdlich.

All das, was bisher im Werke Schongauers beanstandet oder auch rühmend hervorgehoben wurde, das findet sich auf den Breisacher Fresken vereinigt. Der von Wurzbach ⁴⁾ bei der Madonna im Rosenhag bemerkte Mangel an Relief, wird hier beim Freskenmaler zum Vorzug. In der Hauptsache ist bloß eine Bildfläche erkennbar, nur schwach angedeutet eine zweite Tiefe. Die vielgerühmte Feinheit der Linienführung ist bei dem musizierenden Engel der Südwand zu einem nicht mehr überbietbaren Wohllaut gesteigert. Während die Engelsköpfe den bekannten, lieblichen, aber unbewegten Gesichtsausdruck zeigen, ist in den anderen Köpfen das Streben nach einer seelischen Vertiefung nicht zu verkennen. Aber als gelungen kann es nicht bezeichnet werden. Immerhin wird es auch hier zu einem Vorzug der Technik, daß die Muskelbewegung nicht hervortritt, die Beseelung ist hauptsächlich durch das Auge angestrebt. »Welche Bedeutung Schongauer dem Auge als Seelen Spiegel beimißt, erkennen wir daran, daß er es unverhältnismäßig groß bildet; er scheint den ganzen Ausdruck seiner Köpfe darin konzentrieren zu wollen, während das übrige Antlitz eine gewisse altertümliche Starrheit bewahrt« ⁵⁾. Diese ungewöhnliche Größe des Auges ist vor allem an den beiden noch einigermaßen erhaltenen Köpfen der Süd wand zu beobachten; sie verleiht dem Gesicht den faszinierenden, mystischen Ausdruck.

Im Werke Schongauers wird ferner die »schwungvolle, oft hinreißende Bewegung« (Lübke: Kunstwerke und Künstler) hervorgehoben. An unseren Fresken ist das am unmittelbarsten in der gewaltig stürzenden Bewegung, in der bei aller Einfachheit schwungvollen Linie des vorbeieilenden Teufels in der unteren Hälfte der Nordwand sichtbar. Auch in den anderen Gestalten dieser Nordwand offenbart sich

⁴⁾ Alfred v. Wurzbach: Martin Schongauer 1880.

⁵⁾ Ludw. Kämmerer im »Museum« Bd. II.

eine grandiose Ausdruckskraft. Erwähnen wir noch schließlich die in den großen Kupferstichen Martin Schongauers zum erstenmal in der deutschen Kunst bemerkbare erstaunliche Fähigkeit, große Flächen mit einer reich bewegten, aber einheitlich gestimmten Komposition zu beleben, die in hervorragendem Maße auch an den Fresken festgestellt werden muß, so haben wir alle Eigenarten Schongauerscher Kunst auf den Breisacher Wandbildern vereinigt. Welcher bekannte deutsche Künstler des ausgehenden Mittelalters wäre imstande gewesen, Herr über all die durch die Architektur gebotenen Schwierigkeiten zu werden? Welcher wäre imstande gewesen, die gewaltigen Flächen mit einer solchen Komposition zu erfüllen? Nur Martin Schongauer können wir eine solche Leistung zutrauen. Gewiß, Mängel der Komposition sind noch zu erkennen. Es ist gerade kein Vorzug, daß ein 2,60 m hohes Stück der westlichen Südwand vollkommen mit Schrifttext ausgefüllt ist; es ist auch gerade kein Vorzug, daß an der Nordwand der ganze obere Teil nur durch das Flammenmeer bedeckt ist. Vielleicht lag es aber auch in der Absicht des Künstlers, große ruhige Flächen einzuschieben, um das Auge nicht zu sehr zu verwirren und die monumentale Wirkung nicht einzuschränken. Was sonst von der Komposition kenntlich ist, zeigt eine erstaunliche Herrschaft über große Flächen und eine Gabe geschickter Anordnung.

Wenn auch oben die enge Verwandtschaft der Wandbilder mit den flandrischen Altären hervorgehoben wurde, so muß doch betont werden, daß diese Verwandtschaft sich lediglich auf die allgemeine Anordnung und die Hauptzüge der Komposition bezieht. Die Anordnung im einzelnen und die Erfindung der Gestalten ist eigenstes Eigentum des Freskenmalers. Es besteht etwa die gleiche Verwandtschaft zwischen den Breisacher Fresken und den Altarbildern von Beaune und Danzig wie zwischen Schongauers Madonna im Rosenhag und derjenigen Rogers.

Gehen wir nun zur genaueren stilistischen Vergleichung über, so werden wir hauptsächlich die Kupferstiche Schongauers zu Rate ziehen müssen. Zunächst kämen die Stecherwerke der letzten Periode von Schongauers Tätigkeit in Betracht, etwa die Gruppe zu der St. Laurentius und St. Stephanus gehören. In den Wandbildern offenbart sich die gleiche abgeklärte Ruhe, die gleiche Ebenmäßigkeit und der gleiche vornehme Linienfluß wie in den Werken der Spätzeit. Wenn man in den späteren Kupferstichen gegenüber den früheren Werken des Meisters ein stärkeres Betonen des Konturs beobachten kann, so darf man darin wohl einen Einfluß der Freskotechnik erkennen⁶⁾. Wir dürfen jedoch bei der Vergleichung auch die früheren Stiche Schongauers nicht übergehen. Der zeitliche Unterschied ist nicht so bedeutend; man kann überhaupt beobachten, daß der Meister bei Gestaltung seiner großen Werke immer wieder auf Themen und Figuren zurückgreift, die er in seinen Kupferstichen früher einmal behandelt hat.

Gleich die Nordwand ruft die Erinnerung an einen Stich der Frühzeit wach:

⁶⁾ Ich möchte überhaupt den ganzen Stil der letzten Stiche aus Einwirkungen der Freskotechnik erklären.

die Versuchung des heiligen Antonius. Die Fratzenbildung des einen Teufels links oben auf diesem Blatt ist ganz analog der auf den Breisacher Bildern: der zipfelmützenartige Schopf, die großen vorquellenden Augen, der Schweinerüssel, die vorspringenden Brauenknochen. Der oberste Teufel rechts trägt die gleichen, dünnen und stacheligen Flügel wie die Bösen auf den Breisacher Fresken. Ganz übereinstimmend ist auch die dünne Bildung des Körpers und der Gliedmaßen. Dieselbe ist für typisch Schongauersche Kupferstiche (Passionsfolge B 9—20) kennzeichnend.

Betrachten wir die Reste der Hauptdarstellung auf der Westwand, so finden wir im Werke Schongauers unverkennbar die Brüder und Schwestern zu den Köpfen des Mittelfeldes. Der alte glatzköpfige Mann zur Rechten Christi kehrt verschiedentlich auf den Stichen Schongauers wieder. (Abb. 4.) Der Kopf des knieenden Königs B 6 zeigt ganz dieselben Umrisse, die gleiche Schädelform, die große gebogene Nase, ganz das gleiche geradeaus gerichtete scharfumrissene Auge, die gleiche Mundpartie und den gleichen fließenden Bart. Nicht mindere Ähnlichkeit hat der Kopf des zu Christus aufblickenden Alten B 19, sogar die über die Stirn zur Schläfe ziehenden Falten fehlen hier nicht.

Auch für den Frauenkopf unterhalb dieses eben besprochenen Alten lassen sich auf den Stichen Schongauers Analogien nachweisen und zwar auf der eben genannten Platte B 19. (Abb. 5.) Die gleichen Kopfumrisse, der gleiche Aufblick des weitgeöffneten großen Auges, die kräftig gerundete Backenpartie mit dem rundlich abgesetzten Kinn, das auch an den Madonnengesichtern Schongauers, vor allem an der Madonna im Rosenhag, erkennbar ist. Auch der Frauenkopf an der Südwand (Abb. 2) zeigt die starke Betonung der Unterkieferpartie, die Engelsköpfe über dem Balkone geben ganz den Typus Schongauerscher Engel wieder: das Gesicht in Dreiviertelprofil durch zwei ovale Linien gebildet, die Augenbrauen hochgezogen und Kreisrund wie auch bei dem männlichen Kopfe, der aus dem Zuge der Seligen herausschaut (Abb. 2). An diesem letzteren Kopf kann auch ein kleines Stück Faltenwurf beobachtet werden. Das Brusttuch bauscht sich in gleicher Weise zu Falten wie bei der Maria unter dem Kreuze B 24 oder beim hl. Stephanus B 49.

Erwähnt sei schließlich noch die Vorliebe Schongauers für das Dreipaßornament, das ähnlich wie an der Balkonbrüstung auf dem Stich des Weihrauchfasses wiederkehrt B 107. Auf einer weiteren dieser Goldschmiedevorlagen finden wir auch den einzelnen musizierenden Engel der Südwand wieder (Bischofsstab B 106).

Für Schongauers Autorschaft an den Fresken zu Breisach kann endlich auch die oben erwähnte Abhängigkeit von den Altargemälden in Beaune und Danzig angeführt werden. Nach den Angaben im Briefe des Lambert Lombardus an Vasari war der Lehrer Martin Schongauers ein gewisser Roger. Man nimmt an, daß dies Roger van der Weyden war. Dieser starb aber 1469. Schongauer ist vermutlich zwischen 1445 und 1450 geboren. Kann er da schon in so jungem Alter Schüler Rogers gewesen sein? Das ist zum mindesten zweifelhaft. Der Zusammenhang

mit Beaune und Danzig spricht dagegen. Das Beauner Bild entstand in den vierziger Jahren des 15. Jahrh. Damals kann Schongauer noch nicht Schüler gewesen sein. Er hat das Altarwerk selbst jedenfalls nicht gesehen; er kannte es lediglich in Skizzen



Abb. 4.

und Kartons, die im Atelier des Meisters des Danziger Altarwerkes standen. Der Zusammenhang mit Danzig schließt den Gedanken an Roger van der Weyden aus. Dieses Altarwerk entstand Ende der 60er Jahre. Schongauer kannte es genau, er kann es nur in der Werkstatt des Meisters selbst, nicht in Danzig, gesehen haben. Nur der Meister des Danziger Altarbildes kann der Lehrer Schongauers gewesen sein.

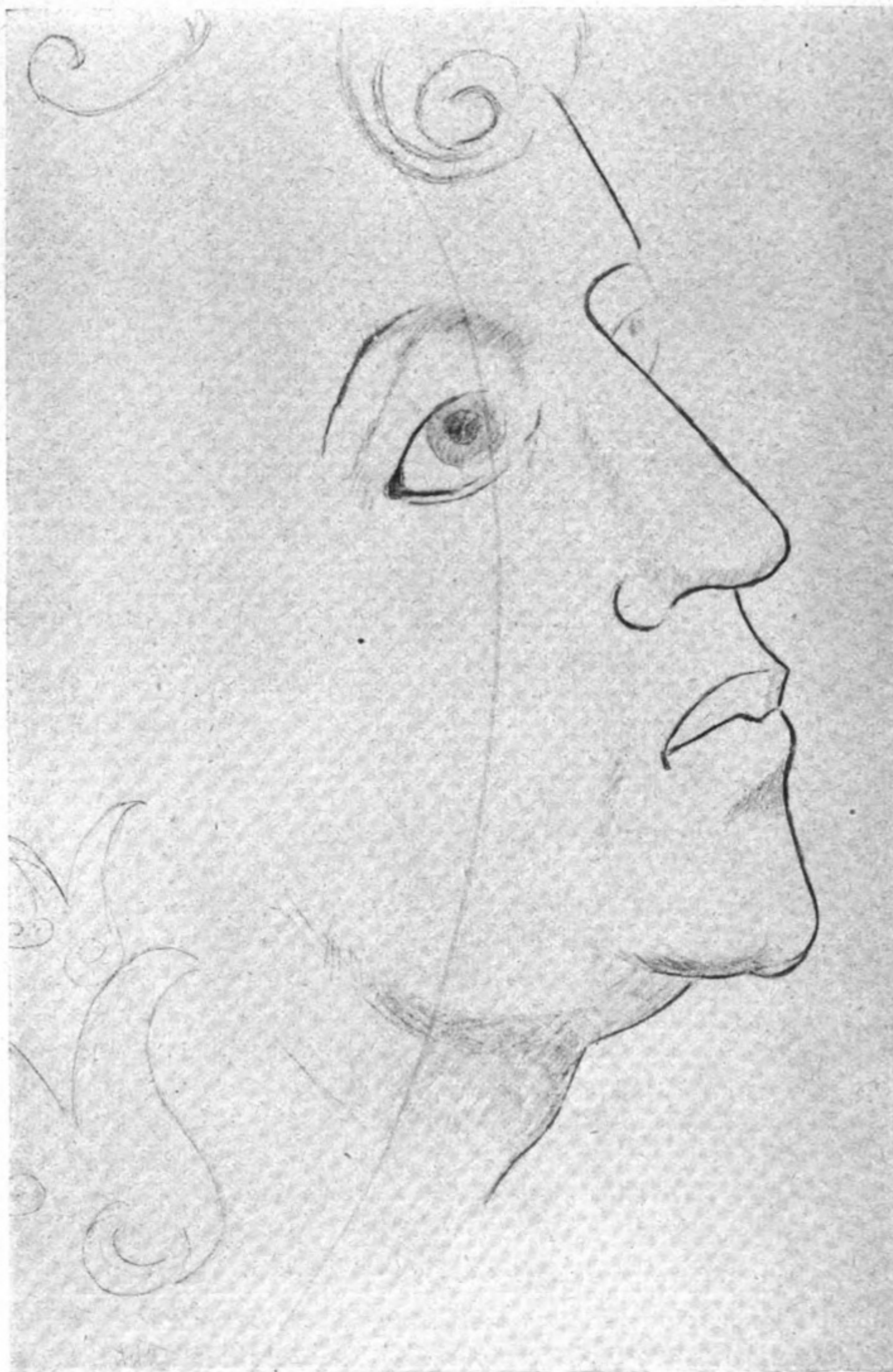


Abb. 5.

Es muß noch einmal betont werden, daß Schongauer die beiden flandrischen Altarwerke nicht an ihrem endgültigen Aufstellungsort gesehen haben kann. Daraus folgt unwiderleglich, daß er persönlich in der Werkstatt zugegen war, in der die Bilder entstanden. Damit ist die zuerst von Burckhardt und dann von Fr. Fries 7) verfochtene Ansicht, daß Schongauer die flandrische Kunst nicht von der Nähe kannte, widerlegt. An der Reise Schongauers nach dem damaligen Sehnsuchtsland der Künstler kann nicht mehr gezweifelt werden.

Hielte man an dem Roger als Lehrer Schongauers fest, so würde man der Hypothese Hasses zustimmen müssen, der einen zweiten Roger, einen Meister von Brügge annimmt, und den er als Lehrer Schongauers ansieht (c. f. a. a. O.). Nimmt man aber die Angabe des Lambert Lombardus nicht für genau, dann kann man auch an Memling als Lehrer Schongauers denken. Darauf deuten auch die Resultate der Untersuchung von de Mely (*Gazette des Beaux-arts* 1906) hin. Für die Lehrerschaft Memlings könnte noch als rein äußerer Beweis die eigenartige Schrift Schongauers herbeigezogen werden. Memling zeichnete manche seiner Bilder mit dem seltenen **H = M**. Darum hieß er denn auch bis zur Mitte des vergangenen Jahrhunderts Hemling, da man diesen Buchstaben als H ansprach. Kann Schongauer diese eigenartige Form nicht von Memling übernommen haben? Bemerkenswert und auffallend ist die Tatsache, daß ich dieses **H** nur noch einmal und zwar bei Schüchlin (im Heiligen-schein der Maria auf der Tiefenbronner Verkündigung und Heimsuchung) feststellen konnte. Auch Schüchlin hat flandrische Einflüsse erfahren; auch er kann von daher diese eigenartige Type übernommen haben.

Zum Schlusse noch einige Worte über das Schicksal der Breisacher Wandbilder. Daß mit der Schaffung des Jüngsten Gerichts Schongauers Auftrag für Breisach erledigt war, glaube ich nicht. Ich hoffe später Spuren seiner weiteren Tätigkeit in und um Breisach nachweisen zu können. Freskogemälde konnten nur noch an den beiden Seitenwänden des Chors angebracht gewesen sein. Von ihnen ist nichts erhalten, 1607 beschloß man, die Kirche neu auszumalen mit »lustigem Laubwerk«. Vielleicht blieben damals die Fresken noch heil; ebenso vielleicht noch bei einer Restauration 1684. Dann aber faßte man den genialen Gedanken (1766) Chor und Langhaus neu ausweißen zu lassen. Damals spätestens fielen die Bilder der Tüncherwut zum Opfer. Der Bericht meldet mit Genugtuung, daß die Wände nun aussähen »so weiß wie ein Blatt Papier«. Mehrmals müssen die Bilder überstrichen worden sein, denn die darüberliegende Schicht besteht aus mehreren Lagen. Noch unbarmherziger ging das aufgeklärte 19. Jahrh. mit dem Kunstwerk um. In den 30 er Jahren wurde die Orgelempore gebaut, dadurch war eine Vergrößerung der Fenster des Westbaues nötig. Die Darstellungen auf den beiden Seitenflügeln des Mittelbildes verschwanden

7) »Der Meister E. S. von 1466«. Studien zur Geschichte der Elsässer Malerei im 15. Jahrh. vor dem Auftreten M. Schongauers (Inaug.-Dissert. d. Universität Zürich) 1896.

vollkommen. Der Orgelaufgang verdeckt die wenigen noch erhaltenen Reste des nördlichen Flügels. In den 80 er Jahren entdeckte man dann die Fresken. Statt sie sorgsam von der deckenden Schicht zu befreien, wurde der Verputz mit rohen Spitzhammerhieben entfernt. Immerhin könnte eine geeignete, mit einigen Kosten unternommene Überarbeitung noch manche Ergänzung zu Tage fördern. Vor allem bestände Aussicht, die Gestalt des Weltenrichters, die noch ganz unter der Putzschicht verborgen liegt, heil ans Tageslicht zu fördern. Es wäre an der Zeit, daß dieser mächtigsten Schöpfung Schongauers die gebührende Ehre erwiesen würde, zumal nach dem unglücklichen Ausgang des Weltkrieges das einzige bisher unwidersprochen Schongauer zugewiesene Gemälde der deutschen Kunst verloren ging. Vor allem müßte eine genaue Aufnahme der bedeutendsten Reste, zumal der Köpfe, in Originalgröße betrieben werden.

* * *

Die Stellung und die Bedeutung, die Schongauers letztes Werk in der Kunstgeschichte einnehmen wird, läßt sich heute noch nicht genau bezeichnen. Aber eine Reihe von weiten Ausblicken ergibt sich aus der Wiederentdeckung. Ein neues und eigenartiges Licht fällt auf die Altarwerke von Beaune und Danzig und auf den Zusammenhang der deutschen Kunst mit der Blüte flandrischer Kunst. Ist nicht schon das Zusammentreffen des Meisters E. S., des Meisters des Danziger Altars und Schongauers in einem gemeinsamen Motiv auffallend? Bei allen drei Meistern finden wir das auf einem Bau dargestellte Paradies. Und das Auffälligste dabei, bei allen dreien die gleichen Engelsgestalten! Der eine musizierende Engel und die Gruppe der drei singenden! Ein Zufall ist hier wohl ausgeschlossen. Der Stich des Meisters E. S. fällt in das Jahr 1466, das Danziger Altarwerk entstand am Ende der 60 er Jahre des 15. Jahrh. 1473 war es fertig. Vielleicht darf man aus der Jahreszahl 1467, die auf einen Grabstein des Mittelbildes steht, entnehmen, daß dieses Gemälde nicht vor diesem Jahre begonnen wurde. Schongauers Werk fällt in die 80 er Jahre des 15. Jahrhunderts. Der Meister E. S. hat das Motiv erfunden, der Meister des Danziger Altars hat es dann zuerst monumental verwendet, es ist ein beliebtes Motiv Memlingscher Kunst. Ein Aufenthalt des Meisters E. S. in Flandern wird bestritten. Der Meister des Danziger Altars kam aber sehr schnell in den Besitz des Blattes der Madonna von Einsiedeln. Da liegt doch die Annahme nahe, daß dieses Blatt im Besitze Schongauers war, und daß der Künstler des Danziger Altarbildes dasselbe bei Schongauer gesehen hat. Schongauer stand in engster Beziehung zum Meister E. S., der vielleicht unter Meister Martins Colmarer Mitbürgern zu suchen ist (vgl. Behrs: Die Spielkarten des Meisters E. S. 1466. — Schmidt: Repert. f. Kunstw. 7. — Fr. Fries a. a. O.). Die Vermutung liegt nahe, daß Schongauer um das Jahr 1466/67 nach Flandern zog, er hatte Stiche seines Lehrers E. S. mitgenommen, darunter auch die Madonna von Einsiedeln. Bei ihm sah der Meister des Danziger Altars das Blatt; er verband das

von E. S. gebotene Motiv mit der Komposition des Beauner Altars. Schongauer kehrte dann wieder zu der einfacheren Gestaltung des Meisters E. S. zurück.

Dies erscheint mir die ungezwungendste Lösung. Aber eine zweite liegt auch noch im Bereiche der Möglichkeit, die ich jedoch für weniger wahrscheinlich halte. Man nimmt an, daß der Meister E. S. durch eine Wallfahrt nach Einsiedeln zu seinem Stich veranlaßt wurde. Nötig ist das nicht, auch lassen sich aus dem Blatte keinerlei Anzeichen dafür entnehmen. Ich glaube jedoch nachweisen zu können, woher der Meister die eigenartige Anordnung seiner Komposition entnommen hat. Bei der mittelalterlichen Mysterienbühne war das Paradies stets auf einem erhöhten Gerüst angebracht (Parfait: *Histoire du théâtre français* 1735). Auf diesem Paradies bewegten sich die himmlischen Bewohner, im Hintergrund (für die Zuschauer nicht sichtbar) spielten Musikanten, während von Engeln vorn die Bewegungen des Musizierens und Singens nachgeahmt wurden (Jubinal: *Mystères inédits* 1837). Über dem Paradies wölbte sich vermutlich ein Baldachin (Devrient: *Gesch. der deutschen Schauspielkunst* 1848). Hier sind alle Elemente gegeben, die wir in der Madonna von Einsiedeln und auf der Südwand in Breisach bei der Darstellung des Paradieses finden. Kein Zweifel, von der Mysterienbühne hat der Meister E. S. den Aufbau seines Blattes entlehnt. Auch Memling, den wir als Meister des Danziger Altars in Betracht ziehen müssen, nimmt Motive von der Mysterienbühne. Die Anordnung in der Passion Christi (Turin) und in dem Leben Mariä (München) erinnert zum mindesten daran. Möglich ist nun, daß der eine musizierende Engel und die Gruppe der drei singenden Engel ständig wiederkehrende Typen der Mysterienbühne waren, und daß von da beide Meister ihre Motive entnommen haben.

Weiter möchte ich die Aufmerksamkeit auf die in der städtischen Galerie zu Straßburg befindlichen Bilder lenken, die aus der Schule Memlings zu stammen scheinen (Ludw. Kämmerer: *Memling. Künstlermonogr. Bd. XXXIX Abb. 120—125*). Eine ganz auffallende Ähnlichkeit mit der Nordwand in Breisach zeigt das Fegefeuer (Abb. 121). Der hagere, mit Flügeln gezielte Teufel gleicht den Ungeheuern auf der Breisacher Darstellung. Die Klaue, die einen Verdammten faßt, erinnert lebhaft an das krallenbewehrte Bein des obersten Teufels aus dem Fresko der Nordwand. Noch auffälliger ist die menschliche Figur, die auf dem Straßburger Bild im Hintergrund ins Feuer stürzt. Die bei Beschreibung der Breisacher Nordwand von mir zuletzt erwähnte Gestalt, die nur schwer aus einem verworrenen Knäuel heraus erkennbar ist, bietet ein auffälliges Analogon, allerdings in umgekehrten Sinne. Ich begnüge mich damit, die Aufmerksamkeit auf die Übereinstimmungen hinzulenken. Leider sind die Straßburger Bilder heute für den deutschen Forscher unzugänglich. Die Entscheidung aber, ob und in welchem Zusammenhang sie mit Schongauer stehen, muß einer genauen Untersuchung vor dem Original vorbehalten bleiben.

Für die Kunstgeschichte vor allem wertvoll ist der Nachweis, daß Schongauer als Freskenmaler hervorragend tätig war. Die Genialität dieses Großen unserer Kunst

wird damit in weiterem Umfange bestätigt. Man wird nun auch verstehen können, warum so viele seiner weitgerühmten Werke nicht mehr vorhanden sind. So wie den Breisacher Fresken, so kann es noch mancher Arbeit des Meisters ergangen sein. Man erhält aber auch einen Fingerzeig auf die Orte, wo man die verlorenen Werke des »Hübsch Martin« zu suchen hat. Im Gebiete des Oberrheins ruhen noch manche Wandbilder unter der bergenden Verputzschicht. Die letzten Jahrzehnte haben einige ans Tageslicht gefördert. Vielleicht läßt eine genaue Sichtung, wie ich sie betreibe, noch einmal die Hand Schongauers erkennen.

Während der Drucklegung vorstehender Arbeit ging durch die Zeitungen die Notiz von der Auffindung von Fresken Schongauers in der Kirche zu Mühlheim a. d. Eis in der Oberpfalz. Es handelte sich dem Berichte nach um Darstellungen aus dem Leben Christi: Geburt, Huldigung der drei Könige, *noli me tangere*, Kreuzabnahme, Grablegung, außerdem die Klugen Jungfrauen. Angeblich war letzteres Bild und das der Geburt mit dem Monogramm Schongauers versehen. Durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Pfarrer Weber in Mühlheim bin ich in den Besitz einiger Photographien gelangt, die ein sicheres Urteil erlauben. Es handelt sich allerdings um Arbeiten von hervorragender Qualität, aber sie sind mindestens hundert Jahre älter als Schongauer. Ein Urteil über das Monogramm gestatten mir die Aufnahmen nicht. Dasselbe ist jedoch angesichts des Stiles der Bilder von ganz untergeordneter Bedeutung. Eine Einreihung der Mühlheimer Wandbilder in einen bestimmten Kunstkreis kann nur nach einem genauen Studium aller Teile derselben geschehen. Dem Stil und der Komposition nach stehen sie in engem Zusammenhang mit den Bildern der *Biblia pauperum* aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (*Biblia pauperum* cod. lat. 23 426 — cod. lat. 23 476 cod. c. pict. 72 b München).

STEIN- UND TONMODEL ALS KUCHENFORMEN.

VON

FRIEDRICH BOTHE (Frankfurt a. M.)

Mit 4 Abbildungen.

Im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen vom Jahre 1918 haben W. v. Bode und Dr. Volbach über Mittelrheinische Ton- und Steinmodel gehandelt. Sie haben, unterstützt von allen großen Museen, eine große Menge solcher Model aus den verschiedensten Gegenden nachweisen können. v. Bode vertritt nun die Ansicht, daß sie teils zur Herstellung des Schmuckes von Glocken, Mörsern,

Plaketten, Steingut usw., teils und vor allem zur künstlerischen Ausschmückung von Kästchen und Schachteln aller Art mit Bildern aus Papiermasse verwandt worden seien. Dagegen lehnt er jegliche Benutzung der Model als Kuchenformen ab. Gegen diese Auffassung muß ich Einspruch erheben. Ich behaupte, daß die Steinmatrizen, von Künstlerhand geschnitten, als Kuchenformen anzusprechen sind; von ihnen sind, falls nicht reiche Auftraggeber die Originale für ihren Haushalt allein benutzen wollten, tönernen Abdrücke gemacht worden, die dann wieder zur Anfertigung von tönernen Matrizen für den Handel zum allgemeinen Gebrauch gedient haben. In den Museen sind Model aller drei Arten erhalten.

Schon Dornbusch ¹⁾ hat im Jahre 1876 die Ansicht vertreten, daß die Tonmodel auch zur Verzierung von Backwerk, nämlich von Marzipankuchen, verwertet worden seien; außerdem zur Ausformung von Reliefbildern in Wachs, Ton, Papiermasse für Schachteln, Kästchen, kleine Flügelaltäre. Auch bei der Steingutfabrikation sind sie später verwertet worden. Für seine Vermutung, daß sie auch als Kuchenformen benutzt worden seien, kann er nur als Stütze anführen, daß einige solcher Steinmodel bei einem Aachener Bäcker entdeckt worden seien. Dornbusch macht sich selbst den Einwand, daß die in Stein geschnittenen Formen wegen ihrer kunstvollen Darstellung zu kostspielig gewesen sein möchten, um zum Kuchenbacken Verwendung finden zu können. Er weist dann zur Widerlegung dieses Zweifels darauf hin, daß solche Steinformen sehr dauerhaft gewesen seien, sodaß sie lange Zeit hätten benutzt werden können.

Schon vor einem Jahrzehnt habe ich in meinen »Frankfurter Patriziervermögen« diese Art von Modeln als Kuchenformen festgestellt. Bode nimmt aber nur in einer — offenbar erst während des Druckes entstandenen — Anmerkung auf meine Veröffentlichungen Bezug, aber auch hier sucht er die Sache als zweifelhaft hinzustellen. Ihre Richtigkeit müßte ja auch freilich seiner ganzen Beweisführung den Boden unter den Füßen wegziehen. Er sagt auf S. 111 Anm. 1 von meinem Funde eines Kuchenmodels: »Hier ist also für das XVI. Jahrhundert eine Verwendung gewisser ²⁾ Model für Kuchenformen (oder Schachteln zur Aufnahme der Kuchen?) ausdrücklich bezeugt«. Also er gibt nur zu, daß im 16. Jahrhundert »gewisse« Model vielleicht zur Herstellung von Backwerk verwandt worden seien, vielleicht auch nur als Model für Schachtelschmuck in Papiermasse. Ich behaupte demgegenüber: Mögen manche der Model auch später hier und da anderen Zwecken gedient haben, die weitaus überwiegende Zahl von Stein- und Tonmodeln sind von hause aus Kuchenformen gewesen.

Die Gründe, die Bode gegen die Auffassung vorgebracht hat, daß man Marzipan-

¹⁾ Dornbusch, Über Intaglien des Mittelalters und der Renaissance. Bonner Jahrbücher 1876, Bd. 57 S. 120 ff.

²⁾ Von mir gesperrt.

kuchen mit den Modeln »gebildet« habe, sind nicht stichhaltig. Wenn er meint, solche winzig kleinen Kuchen hätten sich nicht zur Ausschmückung der Tafel geeignet, so ist darauf zu erwidern, daß sie ja gar nicht zu Schaustellungen haben zu dienen brauchen; sie sollen vielmehr die einzelnen Teilnehmer am Feste erfreuen. Und wenn manche Darstellungen als ungeeignet für die Wiedergabe in Kuchenmasse bezeichnet werden, so kann ich auch dies als Beweis nicht gelten lassen, namentlich soweit derbsinnliche, erotische Szenen in Betracht kommen. Das damalige Geschlecht war alles andere eher als zimperlich. Selbst die zarten Jungfräulein werden keinen Anstoß an den nach unserem Geschmack anzüglichen und anstößigen Bildern genommen haben. Die Bräuche, wie sie beim Geleiten der Jungvermählten ins Brautgemach in Frankfurter Patrizierkreisen üblich gewesen sind, würden uns unglaublich vorkommen, wenn sie uns nicht von einem Teilnehmer, einem glaubwürdigen Gewährsmann, geschildert worden wären. Warum sollen unter den »Heiratsfiguren«, dem Konfekt, das man zuguterletzt miteinander verzehrte, nicht auch Kuchen gewesen sein, die in solchen Modeln geformt worden waren? Wer die Menschen der Renaissance richtig beurteilt, wird das nicht unglaublich finden. Und warum unserem Geschmack und unserem sittlichen Empfinden nicht zusagende Bilder auf Schachteln, wo sie dauernd betrachtet werden mußten, geeigneter gewesen sein sollen als auf schnell vertilgten Kuchen, kann ich nicht einsehen. Daß es unserem Gefühle etwas zuwiderläuft, Passionsbilder, solche von der heiligen Familie und dergleichen biblische Stoffe auf Kuchen zu verzehren, gebe ich zu. Aber ich glaube, man wird auch hier dem damaligen Zeitgeschmack viel zugute halten müssen. Das religiöse Moment spielte in früheren Tagen eine so wichtige Rolle im Menschenleben, griff so tief in alle Lebensgebiete ein, daß man seiner auch nicht einmal auf den Kuchen entraten zu können meinte. Bei feierlichen Gelegenheiten, die einen kirchlichen und religiösen Charakter trugen, wie bei Begräbnissen, Taufen, am Charfreitag, am Weihnachtsfeste, mögen solche Bilder auf den Kuchen sogar für unerläßlich gehalten worden sein. Und vor allem mag die Geistlichkeit dergleichen geliebt haben. Warum die Wappen nicht als Kuchen sollen genossen sein können, wie Bode meint, ist mir unverständlich. Geben die alten Lebkuchenformen, wie sie unsere Museen, z. B. das Germanische Museum zu Nürnberg, aufbewahren, nicht mit Vorliebe Wappen wieder? Und zwar nicht erst viel später, sondern auch schon um 1500! Was dem Lebkuchen erlaubt ist, dürfte auch dem Marzipankuchen nicht verboten gewesen sein. Demnach wird es schwerlich als Entweihung angesehen worden sein — das ist doch wohl Bodes Meinung —, Wappen in Kuchenteig zu verspeisen.

Also daß die zu Darstellungen auf Stein- und Tonmodellen gewählten Stoffe deren Verwendung als Kuchenformen unmöglich erscheinen ließen, kann ich nicht zugeben. Wenn aber gesagt wird, daß die beiden Steinwürfel — einer in der Sammlung Fidgor in Wien und einer im Frankfurter Museum —, deren sämtliche Seiten mit Bildern verziert sind, eine solche Erklärung als Kuchenform als »völlig ausgeschlossen«

erwiesen, da sie »sechs verschiedene Darstellungen in gleicher Form und gleicher Größe zeigen, also zweifellos an einem und demselben sechsseitigen Gegenstand angebracht waren, der unmöglich ein Kuchen sein konnte«, so muß ich gestehen, daß ich einer solchen Beweisführung nicht zu folgen vermag. Ebenso gut wie die einzelnen Bilder von Bode selbst im Druck nebeneinander wiedergegeben werden konnten, ebenso gut konnten sie doch einzeln als Kuchen geformt und auch verabreicht werden. Die Bilder des Frankfurter Würfels (vgl. Bode Tafel I) sind zum Hochzeitsfeste eines patrizischen Paars geschnitten worden (Ergersheim, nicht Engersheim), man wird beim Hochzeitsschmause die leckeren Küchlein mit um so größerem Genuß verzehrt haben, als die darauf befindlichen Darstellungen eigens auf das Fest und auf die beiden Hochzeiter Bezug nahmen. Gerade daß sie gleiche Form und gleiche Größe hatten, nahm sich sehr gut aus. Wie denkt sich übrigens Bode die Verwendung solch eines mit Bildern ausgestatteten Würfels bei der Ausschmückung von Schachteln? Waren das quadratische Kästchen, die auf allen Seiten und oben und unten mit Reliefs in Papiermasse verziert waren? Andernfalls ist die obige Äußerung noch unverständlicher, als sie es an sich schon ist. Bode ist auch offenbar selbst etwas wankend geworden in der Annahme, daß alle sechs Bilder des Würfels an ein und demselben Gegenstande angebracht worden wären; er weist selbst auf die Verschiedenheit der Motive auf dem Fidgorschen Würfel hin und kennt keine Möglichkeit, sie zusammenzureimen. Dadurch wird doch aber ihre gemeinsame Verwendung mindestens sehr unwahrscheinlich.

Und daß die Feinheiten der Model, z. B. die Inschriften, in Teig gar nicht oder nur sehr unvollständig herausgekommen sein müßten, kann man nicht behaupten, wenn man nicht die Kuchenmasse kennt, die in früheren Zeiten für solche Leckereien in Betracht kam. Die zu den heutigen Frankfurter Brenten oder zu Marzipantorten verwandte würde alle Feinheiten der Darstellung sehr gut hervortreten lassen. Also auch die Gründe Bodes gegen die Ansetzung der Stein- und Tonmodel als Kuchenformen, die sich auf Erwägungen technischer Art stützen, halten nicht stand.

Aber es handelt sich hier ja nicht nur darum, daß ich die Möglichkeit der Verwendung von Stein- und Tonmodellen zur Herstellung von Kuchen dartun will, sondern ich will beweisen, daß sie dazu wirklich gebraucht worden sind. Wenn Bode sich nicht darauf beschränkt hätte, in meiner populären »Frankfurter Geschichte« von 1913 die Bezeichnung eines Steines als Kuchenform des Patriziers Claus Stalburgs des Reichen († 1524) aufzufinden, sondern meine Untersuchung vom Jahre 1908, die »Frankfurter Patriziervermögen im 16. Jahrhundert«, zur Hand genommen hätte, so würde er wohl selbst eingesehen haben, daß es sich wirklich um Kuchen und nicht um Kuchenschachteln handelt. Es werden nicht weniger als 32 Kuchensteine beschrieben; sie sind teils rund, teils rautig, teils quadriert, d. h. würfelig. Sodann werden noch 8 Steine erwähnt und ihre Bilder gekennzeichnet; sie werden »alt-

frentzsch«, d. h. altfränkisch genannt. Offenbar stammten sie aus früheren Zeiten und wiesen alte Stilformen auf.

Die 52 (!) Darstellungen dieser 40 (!) Steine sind teils dem klassischen Altertum entnommen; — z. B. ist die Geschichte von Pyramus und Thisbe und die der Lucretia, Venus mit Amor, wiedergegeben —, teils aus der Bibel, dem Alten wie dem Neuen Testament; so sind z. B. Simson, Adam und Eva, David vertreten, andererseits Johannes der Täufer, die heilige Margarete, die heilige Anna, Maria Magdalenas Himmelfahrt, die heiligen drei Könige, Mariae Verkündigung, Maria und Joseph, Maria mit dem Jesusknaben, sodann Christi Taufe und auf einem Würfel, der »auf allen deyn gegraben« war, die Passion. Man sieht also: trotz der Heiligkeit der Stoffe wurden sie auf Kuchen abgebildet und auf den Kuchen verzehrt. Und auch mit Würfeln wurden Kuchen geformt, obgleich sie »auf allen deyn gegraben« waren. Denn daß Kuchelsteine wirklich Steinmodel waren, mit denen Kuchen geformt wurden, nicht Bilder für Kuchenschachteln, wird Bode ja wohl nun zugeben.

Auch eine große Fülle reizvoller Genrebilder sind von der kunstreichen Hand Meister Kisteners eingegraben worden, die voll Humor sind und z. T. satirischen Charakter haben: ein Bauer und ein Weib, die aus Eiern junge Hühner dreschen — eine Verspottung derer, die sich wohlweise dünkten —, »ein alter glatzichter Mann by einer jungfrau, den stechen die hornister, und ein narr, der verscheucht sie ihm«, eine Jungfrau, die Vögel — wohl Gimpel — mit der »Kleben« fängt, ferner »nackende Weiber mit Narren« — vielleicht der von Bode auf Tafel VII, 12 abgebildete Model —, und auch manche derbe Liebesszene.

Ich lasse die Beschreibung der Kuchelsteine folgen, wie sie Claus Stalburg, der Besitzer, selbst gegeben hat und wie sie uns in Abschrift in seinem Inventar erhalten ist.

Anno 1521 expedit.

Disz seyn meyn, Claus Stalburgs, gegraben kuchelstain, so ich mir, selbst hab lassen graben, und hat sie gemacht Hartmann Kistener, meyner hern guardin, wont zur Kanthen.

1512 (!). Zum ersten 1 rond groszen Cristoffel und uff der andern syten Romulus und Remus historien, datum a^o 1518 (!).

1515. Item der 2. stein ist die stecherey Bechtolts vom Rin und Seiffrids Folckers. Datum 1515.

1519. Item 3. stain ist Tispe historien, wie sie beyde sich in liebe erstochen.

1519. Auff der andern syten ist der keuschen Lucretia elend verscheydung.

1510. Der 4 als des kunigssons pferdt der witfrau son zu dot drat, der der kunig das urthel recht spricht 3).

1512. Der 5., als sich Christus lost deufen im Jordan durch Joannem baptistam.

Der 6. ist die gottyn Venus mit dem kindleyn und alten man.

Der 7. stain ist Davits historie, als Bersabee ire fueszwescher (!) im gefiel.

1517. Der 8. stain ist der Niemansz 4) mit seinem hausradt und eym reymen oben druber, auf der andern syten den bauerndantz.

3) Vgl. Battonn. Örtliche Beschreibung der Stadt Frankfurt, Bd. 5, S. 84:

Nit bessers ich in rechten fint,

Dan das ir mir macht ein ander kint.

4) Grimm D. W. 7,828: der teutsche Hans Niemand; der Niemand thut mir in meiner haushaltung mehr schaden als mancher soldat seinem bauren, bei dem er in quartier ligt; Schuppius. Sprichwort: Der liebe

1514. Der 9. stain seyn weyber und narren beyeinander und scherzen mit eyn 5).

Der 10. stain ist ein bauer und 1 weip, die dreschen ausz eyeren jung huner.

Der 11. stain ist eyn jung gesell, schertzt mit eyner jungfrau uf dem sitzbett stenlings.

All rondt.

Der 12. stain ist unser liebe fraue und hat ir kindleyn uf irem arm underm tabernackel.

Der 13. ist unser liebe fraue mit Joseph, sietzen in eym contemplantz 6) mit engeln umbgeben.

Der 14. stain ein jung man, hat eyn jungfrau in seym arm, das sicht der klingelman 7).

Der 15. stain eyn alter glatzichtiger man by einer jungfrau, den stechen die hornister und eyn narr, der verscheicht sie ime.

1517. Der 16. stain ist das eselryten, und will eyn iglicher der allernest seyn.

Der 17. stain ist Sant Sebastian, als inen die heyden schieszen mit handtbogen.

1511. Der 18. stain seynt dry nakedt weiber, fischen mit dem angel und heben reusen.

Seynt all 4 eckicht 8).

1511. Der 19. stain ist eyn jungfrau alleyn sitzende, und 1 junger gesell schleust die thur auf, vermaint zu ir zu komen.

1512. Der 20. ist 1 jungfrau in eym rosengertlin sitzend, eyn krantz machen.

1510. Der 21. ist unser frauen kindbett und Joseph mit den hirten und eszlen.

1519. Der 22. ist Sant Margredt, so den teufel überwunden und under fuessen hat.

Der 23. stain ist ein bauer und eyn jungfrau, han ein sack voll dreu 9) feyl.

1513. Der 24. seindt 2 gottin, stat 1 im feuer, die ander im wasser, nakedt.

Seindt all rondt.

1510. Der 25. stain ist Adam und Eva, nakedt, und in der mitte die schlange am baum.

1510. Der 26. ist Samson der stark, als im das weip das har abschneydt schlaffende.

Der 27. stain seindt 4 nakedt kindleyn uber eym springenden bornnen.

Der 28. ist eyn junger gesell und 1 jungfrau by eym springenden bronnen, mit eym rainlen. 10)

All rondt.

1517. Der 29. stain ist reuticht, hat eyn nacketth Jesusman 11) in der sonnen stan.

1511. Der 30. stain ist 4 eckicht, mit 1 jungfräulen, fengt fogel mit eym kleben.

Der 31. stain ist ein nar im korp, den zeugt ein alt weip fort.

Der 32. stain ist ein alt waltbruder, dem beud 1 jungfrau zu drincken 12).

Altrentzsch 13) steyn, auch gegraben 14).

Item 1 4-eckichtigen oder quadriten stain, auf allen deyln gegraben, ist die passion.

Item noch 1 ronden stain, ist der moritzschen dantz 15).

Niemand ist an allem schuld. Coler Oeconomia ruralis et domestica. Neu herausgeg. 1680 Joh. Baptist Schön wetters Erben, S. 127. Der Niemand: Der arme Niemand hat alles getan, was nicht gut ist.

5) einander.

6) Beschauliche Unterredung.

7) Wohl Symbol der Fama: die geheime Liebe wird kund. Vgl. ausklingeln!

8) Wohl Würfel. Vgl. unten: »1 4-eckichten oder quadrierten staine«.

9) Treue.

10) Reimlein.

11) Nasiraeer? Vgl. unten »der rauh Johannes«!

12) Vgl. Abb. 1.

13) Altfränkisch. Also in altem, gotischem Stil.

14) Dieser Vermerk bezieht sich auf die folgenden Steine.

15) Moriskentanz, nach dem französischen danse moresque, um einen fremden, grotesken Tanz mit Gliederverrenkungen zu bezeichnen. Vgl. Shakespeares morris-dance.

Der 3. ist unser frauen kronung, rondt.

Der 4. ist Sant Anna mit iren kindlein, rondt.

Der 5. ist der heiligen dry kunig opferung, uf der andern syten unser lieben frauen grusz. quadriert.

Der 6. Sant Cristoffel im wasser gan, uf der andern syten 1 Cristkindlein.

Der 7. ist Sant Maria Magdalen himelfart, uf der andern syten der Rau ¹⁶⁾ Sant Johann.

Der 8. stain ist eyn beckett ¹⁷⁾, betende, uf der andern syten der Ritter Sant Jorg.

Somit sind durch diese Stalburgschen Kuchelsteine alle Einwände widerlegt, die Bode gegen die Deutung der Model als Kuchenformen vorgebracht hat: 1. Es sind derbsinnliche Darstellungen, 2. solche mit religiösen Stoffen auf den Kuchenmodeln gewesen; man hat also offenbar an ihnen beim Verspeisen der Kuchen keinen Anstoß genommen. 3. Ein Wappen ist freilich nicht nachgewiesen, wohl aber zwei leibhaftige Patrizier beim Turnier, Bechtold vom Rin und Seyfrid Folckers; das dürfte dafür sprechen, daß man sich auch von dem Verzehren von Wappen nicht gescheut haben wird, — selbst wenn sie aus Marzipan und nicht aus Lebkuchen gewesen sind. 4. Es kommen Würfel vor, die auf sämtlichen Seiten gegraben waren und doch zur Formung von Kuchen geeignet waren. 5. Daß aber die Inschriften und andere Feinheiten der von Bode beschriebenen und abgebildeten Model in Kuchen gut herauszubringen gewesen sein müssen, beweist der Umstand, daß die Kuchelsteine Stalburgs ganz derselben Art gewesen sind wie jene. Befindet sich doch sogar der von mir im Frankfurter Museum entdeckte ¹⁸⁾ und als von Hartmann Kistener für Stalburg gefertigt nachgewiesene unter ihnen!

Natürlich bestreite ich nicht, daß die Model auch gelegentlich einmal andern Zwecken gedient haben können; Dornbusch weist dies ja schon vor vielen Jahren nach, geht aber dabei sehr vorsichtig zu Werke und behauptet nichts, was er nicht beweisen kann. Daß aber die Stein- und Tonmodel wenn nicht ausschließlich, so doch in erster Linie für die Herstellung kleiner Kasten, Schachteln und Büchsen angefertigt worden seien, wie Bode will, ist eine unhaltbare Behauptung, der jede Beweiskraft fehlt. Wenn Bode gegen die Annahme einer bloß gelegentlichen Verwendung zu diesem Zwecke, (»wozu man wegen der geringen erhaltenen Beispiele geneigt wäre«), außer dem Hinweis darauf, daß schon aus frühen Zeiten, aus dem 15. Jahrhundert, Abdrücke in Papiermasse erhalten sind, — wobei er ganz außer acht läßt, daß diese Abdrücke von Steinen aus früherer Zeit auch später gemacht sein können —, geltend machen will, daß die Schachteln und Kästchen im Mittelalter und in der Zeit der Renaissance im Haushalte eine außerordentliche Rolle gespielt haben, so dreht er sich im Kreise herum. Wer sagt ihm denn, daß diese vielen Kästchen gerade mit Bildern geschmückt gewesen sind, die mit Hilfe solcher Stein- und Tonmodel hergestellt worden sind? Und wenn wirklich soviel Schachteln mit derlei Bilderschmuck vorhanden gewesen sind, warum sind uns dann nicht mehr erhalten?

¹⁶⁾ In Kamelhaaren. Vgl. den bei Bode Tafel I abgebildeten Model von dem Frankfurter Würfel von etwa 1420.

¹⁷⁾ Beckart.

¹⁸⁾ Vgl. Abb. 1.

Es liegt auf der Hand, daß Bodes Beweisführung völlig mißlungen ist. Auch nicht einen einzigen stichhaltigen Grund hat er für seine Behauptung vorbringen können, und seine Bekämpfung der Vermutung Dornbuschs, daß die Stein- und Tonmodel auch für die Formung von Marzipanmasse verwandt sein könnten, ist gänzlich fehlgeschlagen. Er hat nur durch seine Ausführungen Gelegenheit gegeben, darauf hinzudeuten und zu beweisen, daß Dornbusch nicht nur recht gehabt hat, daß vielmehr für die Herstellung solcher Model zunächst und in erster Linie die Verwendung zum Verzieren von Kuchen in Betracht gekommen ist.

Wir werden demnach keinen Anstand nehmen dürfen, die Steinmodel und die von ihnen genommenen tönernen Abdrücke inskünftig »Kuchelsteine« — Steine zum Formen von Küchelchen — zu nennen. Zum Beweise der Richtigkeit meine Lesung lege ich die Schriftzüge bei, wie sie sich im — von zwei Händen geschriebenen — Inventar Claus Stalburgs finden.

Kuchelstein
 M 1 wsp + Kuchelstein

(Item ein corp mit kuchelsteynen.)

Nach Grimm heißt kuchel in Süddeutschland »kleiner Kuchen«. Freilich kommt es auch in der Bedeutung »Küche« vor; so wird auch kuchelmeister gebraucht, und tirolisch findet sich »Kuchelgeschirr« für Küchengeschirr. Selbst zugegeben, daß Kuchelstein Küchenstein heißen sollte, kann es aber nichts anderes bedeuten als Kuchenform. Der Korb mit den Kuchelsteinen Stalburgs stand unter allerlei Gerät das in die Küche gehörte, Zinntellern, Zinnkrügen, Löffeln usw. Freilich war auch eine Lade mit Glasscheiben dort. Aber dennoch kann es sich nur um Kuchenformen handeln, nicht etwa um Kachelsteine, d. h. Model zum Formen von Ofenkacheln. Dem widerspricht die Schreibweise. Daß Kuchelsteine damals in Frankfurt eine allbekannte Sache gewesen sind, geht aus dem Inventar des Frankfurters Matthis Gotthard alias Nithardt von 1528 hervor, in dem es von einem Steine heißt: gebildet als ein kuchelstein ¹⁹⁾.

Wer nun die von Bode abgebildeten Model ohne Voreingenommenheit betrachtet, dem wird es als selbstverständlich erscheinen, daß wir Kuchenformen vor uns haben. Nun wird auch die weite Verbreitung mancher Model erklärlich werden.

¹⁹⁾ Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Dr. W. K. Zülch.

Die leckeren Küchlein aus Marzipan, die die Kaufleute, auch die Frankfurter, z. B. Claus Stalburg, in Venedig als Markusbrot liebgewonnen haben werden, sind sicherlich von dem genußfrohen Geschlecht gern verspeist worden, und wer sie einmal in der Fremde genossen hat, wird sie gern daheim haben bereiten lassen wollen. So begannen die Tonmodel zu wandern. Daß Frankfurt, die Meßstadt, in der jährlich viele Tausende fremder Kaufleute einkehrten, zur Verbreitung dieser Kuchenformen beigetragen haben wird, glaube ich vermuten zu dürfen. Wenn sich von den 40 in Claus Stalburgs Besitz befindlichen Kuchelsteinen bisher nur einer hat auffinden lassen, so kann man annehmen, daß die Sitte, Kuchenformen in Stein schneiden zu lassen, weit verbreitet gewesen ist. Es ist bedauerlich, daß so viele dieser kleinen Kunstwerke verloren gegangen sind.

Nun möchte ich noch einige Angaben über Hartmann Kistener machen, den ersten bisher bekannten Schöpfer von Steinmodeln. Er war ein Goldschmied, wurde 1509 Bürger, als Sohn des 1479 verbürgerten Krämers Hartmann Kistener, der dann Keller, d. h. Verwalter, im Römer wurde. Hartmann der junge wurde 1512 der Stadt Münzwardein und ist es bis 1529 geblieben. Von 1510 an hat er für den Patrizier Claus Stalburg den Reichen die Kuchelsteine gegraben. Auch sein Bruder Hans, der 1516 Bürger wurde, war Goldschmied. Diese beiden und ihr Stiefbruder Heinrich Gürteler, ebenfalls Goldschmied, wohnten in dem Hause zur Kante²⁰⁾ neben der Schwanenapotheke auf der Neuen Kräme, wo viele Goldschmiede und Wechsler ihren Wohnsitz hatten. Keiner von ihnen kommt im Goldschmiede-Probiermeisterbuche vor; sie müssen also eine andere Tätigkeit ausgeübt haben als die der Goldschmiede. Die Vorbedingung für das Amt eines Münzmeisters oder Münzwardeins war das Erfahrensein im Stempelschnitt, wie denn in Frankfurt dies schon in den hundert Jahren vorher fortwährend nachweisbar ist²¹⁾.

Es muß Hartmann Kistener nicht glänzend gegangen sein, denn er nahm einen Insatz auf sein Haus auf und verpfändete 1523 seine Fahrhabe für 50 Gulden²²⁾. Im Jahre 1530 hat er die laszive Badeszene (Abb. 2) geschnitten. Damals war er nicht mehr Wardein, kommt aber vor als Anwalt eines Kölners vor Gericht.

Es mögen einige Abbildungen von Modeln folgen, die zugleich bezeichnend sind für die Entwicklung der Steinschneidekunst im 16. Jahrhundert.

1. Der Waldbruder, 1523, von Hartmann Kistener. Das Bild stellt einen Mönch dar, der ein Fräulein begrüßt. Es ist einer der von Claus Stalburg beschriebenen »Kuchelsteine«²³⁾, nämlich Nr. 32, zeitlich der letzte der von Kistener für ihn »gegraben«²⁴⁾. Er besteht aus grauem Kehlheimer Lithographieschiefer und ist eine Matrize.

²⁰⁾ Battonn, Örtliche Beschreibung der Stadt Frankfurt a. M. Bd. 3, S. 189.

²¹⁾ Vgl. W. K. Zülch, Frankfurter Urkundenbuch zur Frühgeschichte des Buchdrucks. 1920. S. 61/2.

²²⁾ Diese und einige der andern Daten verdanke ich der freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. W. K. Zülch aus dem Manuskript seiner Goldschmiedeurkunden.

²³⁾ Vgl. oben S. 85. Der 32. Stein.

Auf dem Täfelchen zu Füßen des Brunnens steht Kisteners Zeichen (vgl. die Abb.). Die Legende lautet (Bode liest nicht richtig):

zu dir hab ich begir,
bruder, halt dir disen druck dafür.

2. Im Bade, 1530. Von Hartmann Kistener. Eine Matriz in einem runden Steine, wie der vorige Model aus Kehlheimer Lithographieschiefer. Die Kunst Kisteners hat in den sieben Jahren eine wunderbare Wandlung erfahren. War 1523 noch viel Gotik in seinen Figuren und vorallem in dem Spruchbande zu spüren, so ist hier schon überall die Renaissance zum Siege durchgedrungen. Dies zeigt sich in dem Tempel über dem Bade, in den rundverlaufenden Bändern und besonders an den Leibern der Badenden, die ganz prächtig den Renais-



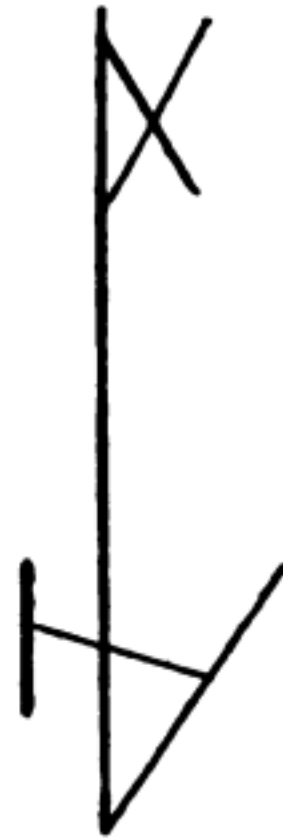
Abb. 1. Der Waldbruder. 1523. Von Hartmann Kistener, Goldschmied und Münzwardein zu Frankfurt a. M. Hist. Mus. zu Frankfurt a. M.



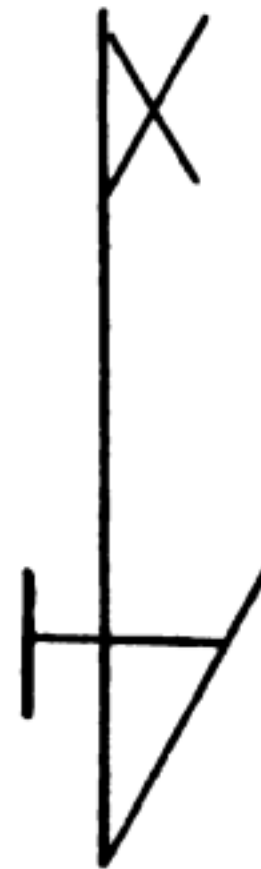
Abb. 2. Im Bade. 1530. Von Hartmann Kistener. Hist. Museum Frankfurt a. M.

sancetypus zeigen. Daß dieser Stein von Hartmann Kistener ist, beweist die Übereinstimmung der Zeichen auf beiden Steinen (vgl. die Abb.). Auch die eigenartige Blume als Schmuck über dem Brunnen und dem Baldachin ist ein Kriterium.

Kuchelstein von 1523.



Kuchelstein von 1530.



Hartmann Kistener der junge. Bürger seit 1509. Goldschmied und Münzwardein der Stadt Frankfurt am Main. (1512—29.)

Es ist eine laszive Badeszene; die Fassung der Darstellung zeigt Verwandtschaft mit Sebald Behaims Jungbrunnen; letzterer war damals gerade nach Frankfurt übersiedelt.

Die Inschriften lauten:

vater kum intz bad
hie zum heissen bad hat mich das bad vertirbt,
ich han den stein daran erirbt ²⁴⁾,
darum muss ich also gan,
o got hilf unz darvon.

Gefunden ist dies Model in einem Hause der Rothkreuzgasse, wahrscheinlich einem Freudenhause, eingemauert.

3. Das Gelage. 1586. Zwei Mönche bei Liebe und Wein; dazu ein Bürger und zwei Frauen. Gefunden im Mainbett bei Frankfurt a. M. Steinmatrize.

Inschrift:

o lieber her, das ist zuvill.
herr, könt ir auch das frauenspill. 1586.

²⁴⁾ Die meisten Krankheiten wurden früher auf Steine zurückgeführt.



Abb. 3. Das Gelage. 1586. Hist. Museum Frankfurt a. M.

4. Der Gimpelfang. Auf der Rückseite gezeichnet: Z H 1604 F II. Dies wohl von späterer Hand; ebenso: *est bien bon homme tu l'en souviendrat avant que je pence a toi.* — Es ist ein positiver Tonabdruck.

Inschrift:

sol ich nicht lachen,
das ich kan machen
narren one zill,
soviel ich ir haben will.

ich lock und pfeiff,
bis ich die vögel ergreif.



Abb. 4. Der Gimpelfang. (1604?) Hist. Mus. Frankfurt a. M.

Diese beiden Model scheinen denselben Meister zum Schöpfer zu haben. Der Charakter der Bilder, die Einfassung, der Typus der Frauengestalten deuten darauf hin. Jedenfalls aber wird man zugeben, daß man es hier nicht mit einem »Nachahmer«, sondern mit einem originellen, schöpferischen Geiste zu tun hat und daß die Technik glänzend ist. Köstlich sind die Gimpel im Baume gebildet mit ihren Attributen, dem Geldbeutel, der Laute usw. Die Frau bläst die Schalmey; ebenso steht sie rechts, im Begriff, das Schlagnetz zuzuziehen. Als Meister kommt vielleicht in Betracht Hans Vermeiden oder Vermayen, der 1590 in Frankfurt Bürger wurde ²⁵⁾, oder Hans Vermeil, dessen Witwe 1587 erwähnt wird ²⁶⁾. Beide sind Bossierer in Wachs. Der 1590 verbürgerte stammte aus Antwerpen. Sein Schüler ist der Goldschmied und Edelsteinschneider Johann von den Popelieren. Man sieht, daß er auch für diese Kunst Lehrer sein konnte. Vielleicht hat er, ehe er Bürger wurde, schon in Frankfurt gewelt, sodaß das Model von 1586 ihm auch zugesprochen werden kann.

DAS KUPPELMODELL FÜR S. PIETRO IN ROM.

VON

A. E. BRINCKMANN.

Mit 1 Abbildung.

Die viel umstrittene Frage, wie sich das in einem Nebenraum von S. Pietro aufbewahrte Modell des Kuppelbaus zur Ausführung verhält, wie weit es überhaupt Michelangelo zuzuschreiben ist, ob er schließlich als Erfinder der wunderbaren Kuppellinie angesprochen werden kann, ist durch eine neue Schrift des Wiener Architekturhistorikers Dagobert Frey (Michelangelostudien; Wien 1920) wieder aufgeworfen. Nachdem Frey sich in seinem Buch »Bramantes St. Peter-entwurf« mit v. Geymüller auseinandergesetzt hat, seine Resultate den Stand unserer Forschung sehr wesentlich beeinflußt haben, wird man der neuen Arbeit von vornherein besonderes Interesse entgegenbringen. Sie rechtfertigt dasselbe durch sorgsame Ausbreitung des Materials. Über dem Ganzen schwebt als letzter Wunsch, einzudringen in die Komponenten des architektonischen Schöpfungsprozesses bei Michelangelo.

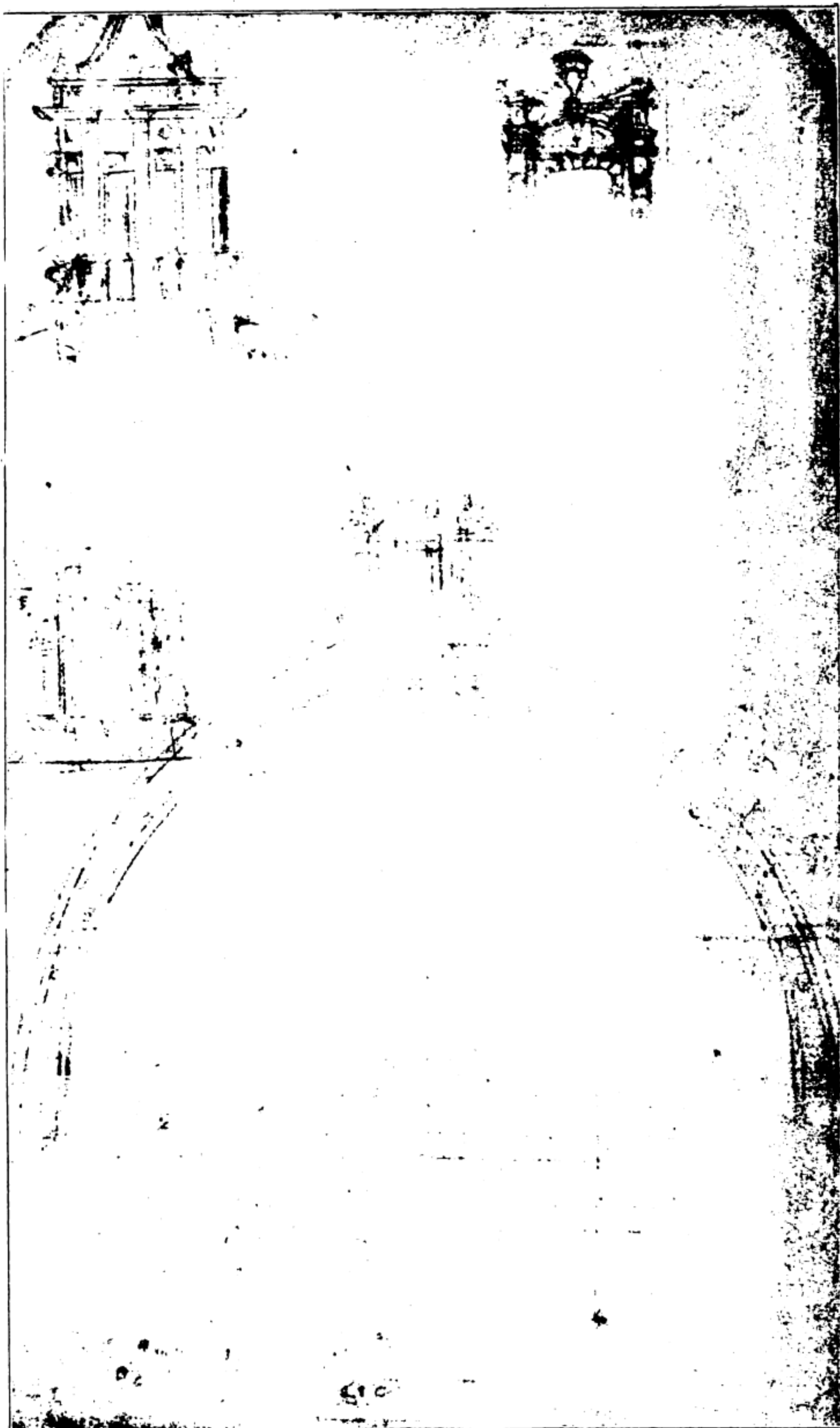
²⁵⁾ Bothe, Beiträge zur Frankfurter Kunstgeschichte im 17. Jahrhundert. Einzelforschungen über Kunst- und Altertumsgegenstände zu Frankfurt a. M. I. 1908. S. 135.

²⁶⁾ Bothe, Frankfurts wirtschaftlich-soziale Entwicklung vor dem Dreißigjährigen Kriege. Veröffentlichungen der historischen Kommission der Stadt Frankfurt a. M. VII. 1920. S. 130.

Die Untersuchungen über das Modell bilden den Beschluß des Buches. Einer einleitenden Skizzierung der heutigen Forschung auf diesem Gebiet der Baugeschichte folgt als erstes Kapitel: »Der Nicchione des Belvedere«. Wie Vasari berichtet, ließ Michelangelo eine neue Stufenanlage vor der Exedra des Bramante ausführen. Hier liegt der Angelpunkt für Frey. Er macht zumindest wahrscheinlich, daß die endgültige Idee des einheitlich ausgeführten Planes von Michelangelo stammt. Es ist die Achsenkomposition, wie er sie sich auch für den halbfertig übernommenen Palazzo Farnese gedacht hatte, die seinen Geist atmet. Wahrscheinlich — ein strikter Beweis ist, wie Frey offen zugibt, nicht zu erbringen. Es folgen »Die Entwürfe Michelangelos für S. Giovanni dei Fiorentini«. Die drei Zentralbauprojekte werden vorzüglich auf ihre Raumentwicklung analysiert. Frey zeigt, wie die beiden ersten Pläne rein geometrisch kombinierend entwickelt werden, erst in dem Grundriß mit den vier elliptischen Kapellen eine bewußt organisierende Raumgesinnung auftritt. Hier liegt der Wendepunkt von der Renaissance zum Frühbarock. Ich habe mich an anderer Stelle bemüht, nachzuweisen, daß Michelangelo, wesentlich plastisch denkend, für die Einleitung der barocken Raumprobleme weniger bedeutet, als Sangallo, Palladio, daß grade in den Werken dieses letzten der barocke Raumgedanke zuerst triumphiert und daß auch in der weiteren Entwicklung die römische Baukunst ohne diese Beziehungen zu Oberitalien nicht richtig verstanden werden kann. Immerhin, auch dem Michelangelo geht, wie sein Plan für S. Pietro beweist, der barocke Raumgedanke mit seinen Subordinationen statt Coordinationen oder gar einfachen Additionen auf. Die einwandfreie Fixierung dieser Wende in den Entwürfen für S. Giovanni dei Fiorentini durch Frey ist von größter Bedeutung.

Doch hier möchte ich mich in erster Linie mit dem wichtigsten Problem des Buchs »Das Kuppelmodell Michelangelos für die Peterskirche in Rom« auseinandersetzen. Ich fasse zunächst die Resultate Freys, wie sie sich ihm in eingehender Analyse aller Umstände zu ergeben scheinen, zusammen: das in S. Pietro aufbewahrte Modell ist nicht dasjenige Michelangelos von 1558—61, es wurde vielmehr gelegentlich der Restaurierungsarbeiten an der Kuppel im 18. Jahrhundert gefertigt. Die äußere Kuppel mit ihrer allzeit bewunderten Silhouettenwirkung, 1588—90 ausgeführt, wurde von Giacomo della Porta konzipiert. Das letzte Ergebnis ist auch schon von anderer Seite vermutet worden, die Zuweisung des Modells ins 18. Jahrhundert ist überraschend und zunächst verführerisch.

Jedoch glaube ich trotz großer Achtung vor der Forschungsweise Freys nicht, daß damit nun wirklich das entscheidende Wort in beiden Richtungen gesprochen ist. Ich möchte daher hier kurz unter Benutzung des von Frey beigebrachten Materials die Ansicht, die in meiner »Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts« ausgesprochen ist, begründen und vertiefen. Frey zitiert am Schluß seiner Begründungen für Entstehen des Modells im 18. Jahrhundert als Kronzeugen



Zeichnung Michelangelos zur Kuppel von S. Pietro. Haarlem.

Poleni (*Memorie istoriche della gran cupola*, Padova 1748), der von einem ihm geschenkten, von Cossatti gefertigten Modell berichtet, das gearbeitet sei »con tanta corrispondenza alle parti reali«. Wie ist es dann erklärlich, frage ich sofort, daß die Verdachungen der Tamburfenster am Modell durchgehend Dreieckgiebel sind, während in Wirklichkeit schon von Michelangelo, der noch den Tambur ausführte, alternierend Dreieckgiebel und Segmentgiebel gewählt sind, wie es auch Vasari beschreibt, Dupérac in dem bekannten Stich von 1569 abbildet? Wozu dann noch die innerste, nie ausgeführte Halbkreis-Kuppel? Und, dürfen wir weiter fragen, würde das Abweichen Portas von letzten Intentionen Michelangelos bezüglich der äußeren Kuppellinie nicht größeres Aufsehen gemacht haben? Nirgends ist er als der große Neuerer angesprochen, nur in Bemerkungen, denen nach Frey quellenmäßiger Wert nicht zukommt, heißt es, er habe die Kuppel ein wenig erhöht.

Ich stütze meine Ausführungen zunächst auf die auch von Frey abgebildete Zeichnung Michelangelos mit Kuppelschalendurchschnitt und Laternenentwürfen im Teyler-Museum zu Haarlem. An ihr ist auffallend, daß die Linie der äußeren Schale höher emporgezogen ist als sie bei Dupérac erscheint, daß sie fast genau mit der gleichen Linie der von Durm im Durchschnitt gezeichneten Kuppel des Modells übereinstimmt, wie das Überlegen einer Pause leicht deutlich macht, und sich raumgeschwelter wesentlich von der Kuppellinie des Florentiner Doms unterscheidet. Auch die unter Gregor XIII. geschlagene Medaille (Frey, Abb. 42) zeigt deutlich die steigende, nicht aber annähernd halbkreisförmige äußere Kuppellinie. Weiterhin erscheint auf diesem Blatt unten die Zeichnung einer sechzehnseitigen Laterne, jedoch noch mit einfachen Halbsäulenvorlagen, während zweimal auf diesem Blatt mit dem Gedanken einer achtseitigen Laterne und Gliederung derselben mit gekuppelten Säulen gespielt wird. Die spätere Ausführung von Domenico Fontana bis 1592 kombiniert beides, nämlich sechzehnseitige Laterne und gekuppelte Säulen, wie sie auch schon der Stich von Dupérac zeigt. Gehen wir davon aus, das Dupérac 1569, vier Jahre nach dem Tode Michelangelos, unter Benutzung des Urmodells von 1558, doch gleichzeitiger Korrektur nach den schon ausgeführten, dem Modell gegenüber abgeänderten Bauteilen — außer den Fensterverdachungen größere Schlankheit — seinen Stich fertigte, so konnte er auch einige der späteren, von Michelangelo skizzierten Formgedanken benutzen, manches konnte ihm aber entgangen sein. Die Dupéracsche Laterne rechne ich zu solcher Modernisierung gegenüber dem Urmodell, für die Kuppellinie dagegen schloß er sich dem Urmodell an. Man weiß auch aus anderen Darstellungen, daß solche Reproduktionsstecher bemüht waren, das Neueste zu geben, ja manchmal selbst hinzuphantasierten. Ich nehme also an, daß der Stich nicht genau das Urmodell Michelangelos wiederholt, sondern es den Kenntnissen des Stechers entsprechend ändert. Ähnlich auch die Beschreibung Vasaris, die sich teils an das Ausgeführte hält,

für Fehlendes das Urmodell zu Rat zieht und wohl ebenfalls teilweise persönliche Kenntnisse von den Absichten Michelangelos verwertet. Er selbst hatte sich ja sehr bemüht, womöglich die Bauleitung übertragen zu bekommen. Wie die Teylerzeichnung unzweideutig beweist, — ich setze sie nach Anfertigung des Urmodells — hatte schon Michelangelo an ein stärkeres Steigen der Kuppellinie gedacht, als es nach Dupérac den Anschein hat. Mit der Bauausführung beauftragt, spann Porta diesen Gedanken weiter. Und so möchte ich auch jetzt an der knappen Notiz meiner »Baukunst« festhalten: man wird die Kuppellinie für Michelangelo in Anspruch nehmen können.

Nun aber das immer noch problematische Modell. Da am Fuße der Kuppel die monti Sixtus V. nicht aufgeleimt, sondern an die Rippen angeschnitten sind, kann dieser Teil nicht von Michelangelo herrühren. Wie nun? Hier ist, ganz kurz gefaßt und unter Weglassung der nicht schweren Auseinandersetzung mit dem von Frey zusammengebrachten Material, meine Ansicht diese: Tambur und wohl auch die Attika des Modells — die Dekoration der letzten in der Ausführung verändert — sind Teile des unter Michelangelo gefertigten Urmodells, doch ist auch er bereits in der Ausführung des Tamburs von diesem Urmodell, Porta¹⁾ in der Ausführung der Attika von diesem abgewichen. Dieses Urmodell hatte eine zweischalige Kuppel mit 16 Rippen wie sie Dupérac abbildet, und vielleicht eine — wie man aus der Medaille Gregors XIII. (Frey, Abb. 42) schließen könnte — achtseitige Laterne, die Dupérac den letzten Entwürfen entsprechend ändert. Als nun Porta die Bauausführung übernahm, gestaltete er das Urmodell in seinen oberen Teilen um. Er beseitigte die äußere Kuppelschale, behielt aber die innere Halbkreisschale bei. Michelangelo hatte sich selbst schon mit dem Gedanken getragen, dem Urmodell gegenüber die äußere Kuppellinie zu erhöhen. Für die neue äußere Schale übernimmt Porta die von Michelangelo skizzierte Kuppellinie, — nur die letzte Feinheit dieser Linie darf wohl für ihn als ausführenden Architekten in Anspruch genommen werden — fügt aber aus konstruktiven Gründen selbständig zwischen die beiden Schalen eine dritte Schale ein. In der Ausführung blieb dann die innere Halbkreisschale fort, — hatte man vielleicht daran gedacht, die Kuppel dreischalig zu machen? Herr Dr.-Ing. Alker-Karlsruhe, der eine leider noch ungedruckte Arbeit über Pirro Ligorio und die Villa d'Este in Tivoli schrieb und für die Baugeschichte dieser Villa zu überraschenden Resultaten kommt, macht mich darauf aufmerksam, daß die bekannte, von Frey abgebildete und benutzte Durmsche Zeichnung des Kuppelmodells im Durchschnitt an einer Stelle unrichtig ist. Man erkenne bei Durm nicht, daß die innere erste Schale ringsum an ihrem Fuß roh angeschnitten sei. Auch Frey hat dies scheinbar trotz genauer Untersuchung des Modells übersehen. Hiermit ergibt sich aber für meine Ansicht der beste Beweis: Porta behielt, als er mit der Kuppelwölbung

¹⁾ Orbaan, Zur Baugeschichte der Peters-Kirche. Jahrb. der preuß. Kunstsamml. 1917.

betrachtet, das Kuppelmodell Michelangelos ummodelte, Tambur, Attika und innere Kuppelschale des Urmodells bei und ließ auf dieses Modell die Zweischalenkuppel mit überhöhter äußerer Linie (nach den letzten Absichten Michelangelos) und ebenfalls überhöhter innerer Schale zugleich mit der endgültigen Form der Laterne aufmontieren. Wieweit diese endgültige Zweischalenkuppel in konstruktiver Hinsicht sein geistiges Eigentum ist, wäre noch zu untersuchen. Einzig in dem Detail der Kuppel und der Laterne erkenne ich deutlich den Geist einer späteren Zeit, während das bewunderte Schweben der Kuppel, fast indifferent sich ausgleichend zwischen Kraft und Last, seine Parallele in dem letzten Skulpturwerk Michelangelos findet, der Pietà des Pal. Rondanini in Rom. Auch dieses Marmorstück, an dem sein rastloser Gestaltungseifer bis zu den letzten Tagen vor dem Hinscheiden tätig war, schwebt wie ein stilles Licht. Ich habe Analyse unter diesem Gesichtspunkt ausführlich an andrer Stelle gegeben.

So ergibt sich als Resultat meine Untersuchungen, die schon vor Erscheinen des Freyschen Buchs angestellt waren, daß das erhaltene Modell im Grundstock das Urmodell Michelangelos ist, daß es aber zur Zeit Sixtus V. (1585—90) von Giacomo della Porta umgemodelt wurde. Und auch im 18. Jahrhundert hat man noch daran herumgebastelt; man hat die entstandenen Sprünge aufgemalt, die Figürchen der Attikazone stammen, wenn nicht aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert, aus dieser Zeit; aus dieser Zeit dürfte auch das kleine Hängegerüst herühren, dessen Konstruktion die Untersuchung der baulichen Defekte veranlaßte. Ich habe mit diesem Resultat die Freyschen Quellen verglichen und finde keine stichhaltigen Gegengründe. Wenn etwa Carlo Fontana in seinem großen Werk über S. Pietro 1694 schreibt: »come dimostrò (also Vergangenheit!) il modello«, so hatte er das Urmodell im Sinn, das eben nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt bestand.

Mit diesen entscheidenden Tatsachen weiche ich also von Frey ab, erkenne aber dankbar an, daß er die Problemstellung weit über Durm und v. Geymüller hinausgetrieben hat und auch mir das Material zur Nachprüfung meiner Ansicht lieferte. Insofern ist sein Buch ein Quellenwerk ersten Ranges. Ganz stimme ich mit ihm überein in den zusammenfassenden Äußerungen über das Schaffen Michelangelos als Bildhauer und Architekt, die er zum Schluß gibt. Die freundliche Notiz, die er von meiner »Baukunst« nimmt, beweist ja auch, daß wir in der Grundgesinnung einig gehen.

DAS MICHELANGELOMODELL ZUR KUPPEL VON ST. PETER IN ROM.

Im Anschluß an vorstehende Besprechung der Freyschen »Michelangelostudien« möchte ich über die Resultate meiner eigenen Forschungen über das Michelangelomodelle zur Kuppel von St. Peter kurz berichten.

Die freundliche Erwähnung meines Namens durch Herrn Prof. A. E. Brinckmann bezüglich des von mir festgestellten Überschneidens der Zwischenschale über die innerste Halbkugelschale des Modells geht auf ein gemeinsames Gespräch über Michelangelo zurück, Anfang September vorigen Jahres, kurz nachdem die Freysche Schrift erschienen war. Einige Monate früher, also vor jetzt einem Jahre, war ich in meiner Dissertation über »Die Portalfassade von St. Peter in Rom nach dem Michelangelo-Entwurf« bei genauer Untersuchung der Duperac-Stiche und Übersetzung des Vasari-Berichtes bezüglich des Modells zu ganz ähnlichen Resultaten gekommen wie Herr Prof. Brinckmann in seinem vorstehenden Artikel. Schon damals ergab sich für mich folgendes:

Das Modell hatte ursprünglich genau die von Vasari beschriebene und von Duperac gestochene Kuppelform. Soweit es jetzt Abweichungen von diesen beiden zeitgenössischen Quellen aufweist, sind diese später, und zwar größtenteils unter Sixtus V., also durch Giacomo della Porta vorgenommen worden. Die Autorschaft des Michelangelo an der steilen Kuppellinie stand mir jedoch trotzdem völlig sicher und war durch die echte Haarlemer Skizze erwiesen. Diese Skizze mußte nach der ersten Modellfassung (also nach November 1561) entstanden sein, da auf ihr vor den Postamenten der Laternensäulen, ähnlich der heutigen Ausführung, volutenförmige Anläufe gezeichnet sind (auf allen vier Studien zur Laterne), die im Vasari-Bericht nicht erwähnt sind und auf den Duperac-Stichen ebenfalls fehlen. Da diese meine Ergebnisse in unmittelbarem Widerspruch zu den Resultaten der Freyschen Schrift standen, führte ich mit weitgehender Unterstützung der Rev. Fabbrica di S. Pietro im Oktober vorigen Jahres eine gründliche Untersuchung sowie eingehende zeichnerische und photographische Aufnahme des Modells mit sämtlichen Einzelheiten durch; denn die bisherigen Aufnahmen erwiesen sich als irreführend. Meine früheren Schlußfolgerungen fanden sich vollauf bestätigt. So wurde z. B. die Echtheit von Tambur, Attika und innerer Halbkugelschale (die ich schon in meiner ersten Abhandlung über den Gegenstand als allein noch vom ursprünglichen Modell des Michelangelo herrührend bezeichnet habe) durch den Fund der von Vasari beschriebenen, aber von della Porta nicht ausgeführten X-förmigen Doppeltreppe auf dem Rücken der Halbkugelschale erwiesen¹⁾.

Die heutige spitzbogige Außenschale des Modells weicht wesentlich von der

¹⁾ Vgl. dazu die Abbildungen nach meinen Originalaufnahmen in der Abhandlung von Sackur über den gleichen Gegenstand im Zentralblatt der Bauverwaltung Nr. 49, Jahrg. 1921.

Kuppellinie des Bauwerks ab. Bei einer Ausführung nach ihrer Linie wäre die Kuppel über zwei Meter niedriger geworden. Diese Modellschale ist demnach vor der Bauausführung entstanden, worauf auch das grundverschiedene Rippenprofil hinweist. Diese Schale ist sicherlich als Michelangelos letztes Wort aufzufassen, aber möglicherweise erst von della Porta, von dem die Laterne herrührt, dem Modell aufgesetzt worden. Vanvitelli hat dann dem Modell die heutigen Lucarnen, die Figuren über den Strebepfeilern, sowie die volutenförmigen Anläufe von letzteren zur Attika hinzugefügt. Von Vanvitelli ist auch die Klappe mit aufgemalter Armierung des einen Pfeilers und die Neubemalung des ganzen Modells mit Angabe der Sprünge nach 1740 veranlaßt.

Das umfangreiche Material dieser Studien, das einen lückenlosen Beweis meiner ersten Behauptungen gibt, darüber hinaus aber infolge glücklicher Funde zu einer Reihe neuer Feststellungen führt, erscheint zusammen mit meinen übrigen Untersuchungen über die Tätigkeit von Michelangelo an St. Peter demnächst im Verlage von C. F. Müller, Karlsruhe, unter dem Titel »Michelangelo als Architekt von St. Peter in Rom«.

H. R. Alker.

BALTHASAR NEUMANN UND DIE WÜRZBURGER RESIDENZ

VON

GEORG ECKERT.

Im Anschluß an die Lohmeyersche Veröffentlichung ¹⁾ von archivalischen Funden, welche den Nachweis der Beteiligung Lukas von Hildebrandts an der ersten Planung der Würzburger Residenz erbrachten, hatten sich Dr. Sedlmaier und Dr. Pfister veranlaßt gesehen ²⁾, ihre unabhängig davon gewonnenen Forschungsergebnisse bezüglich der Würzburger Residenzpläne unter Hinweis auf ihre demnächst erscheinende große Monographie über diesen Bau in kurzen Zügen bereits jetzt der Öffentlichkeit zu unterbreiten. In ihren Ergebnissen sind sie dabei zu dem Schlusse gekommen, daß Balthasar Neumann nicht der geistige Schöpfer der Würzburger Residenz und überhaupt kein künstlerisch-schöpferisches Genie der Baukunst, sondern nur der ausführende Konstrukteur und Techniker, dabei zugleich ein glänzender Organisator von allerdings überragender Bedeutung gewesen sei.

In überaus geschickter Weise haben die Verfasser die seitherigen Forschungs-

¹⁾ Mannheimer Geschichtsblätter Nr. 11/12. 1920.

²⁾ Kunstchronik, Heft 16 u. 19. 1921 bei Seemann, Leipzig.

ergebnisse zusammenzufassen und in ein System zu bringen gewußt, das in seiner letzten Konsequenz in jener neuen Theorie gipfelt. Kurz vor Bekanntwerden dieser Aufsehen erregenden, in ihren letzten Schlüssen völlig neuen Auffassung war ich durch eigene Forschung zu Erkenntnissen gekommen, die zwar in einer ähnlichen Richtung sich bewegten, deren Endergebnisse aber wesentlich von dem vöorerwähnten Standpunkt abweichen. In Folgendem möchte ich meine Anschauung im Gegensatz zu der jenseitigen Theorie näher begründen.

Zweifellos ist den Verfassern eine präzisere Fassung und Vertiefung der seitherigen Forschungsergebnisse bezüglich der treibenden Kräfte beim Würzburger Residenzbau gelungen, und die gleichzeitigen Lohmeyerschen Entdeckungen haben die Berechtigung dieser Darlegungen erwiesen. Die »Urheberschaft Neumanns für den Gesamtbau, die niemals in Zweifel gezogen worden ist«, wie ich sie in meinem Buche »Balthasar Neumann und die Würzburger Residenzpläne«³⁾ noch vertreten zu müssen glaubte, obwohl sie schon damals meiner innersten Überzeugung nicht mehr ganz entsprach, kann demnach nicht mehr in vollem Umfange aufrechterhalten werden.

Diese Erkenntnis war auch mir in der Zwischenzeit aus stilkritischen Gründen heraus vollkommen klar geworden, und ich stimme darin mit Lohmeyers auf urkundlichem Nachweis beruhender Auffassung vollkommen überein.

Die Verfasser glaubten aber, darüber noch hinausgehen zu müssen, bis zur vollständigen Verleugnung des künstlerischen Anteils Neumanns an dem mit seinem Namen solange verknüpften Werk. Betrachten wir nun das von ihnen entworfene, scheinbar so wohl begründete und in seinen Folgerungen so fest gefügte Bild etwas näher, so ist es doch befremdend, daß, wenn »in Zukunft als die Architekten der Würzburger Residenz Welsch für den ersten Abschnitt und Hildebrandt für den zweiten Abschnitt zu gelten haben«, diese einerseits so bestimmt zugeschriebenen Bauteile auf der anderen Seite so viele fremde Schattierungen, so viel Gegensätzliches zu dem persönlichen Stil der genannten beiden Meister aufzuweisen haben. In dem Welsch zuerkannten Teil steckt so viel Wienerisches und so viel französische Kunst, ist die spezielle Formensprache Welschs so eigenartig zurückgedrängt, der Hildebrandtsche Bauabschnitt ist mit Ausnahme der beiden Giebelgestaltungen der Haupt- und Gartenfront des Mitteltraktes und des Obergeschosses des letzteren so wenig eigentlich Hildebrandtisch, daß wir nach einer Erklärung dafür suchen müssen. Deutlich ist der persönliche Stil jener als geistige Urheber genannten Künstler so umgewandelt, daß man nur mehr von einer Teilhaberschaft sprechen kann in einer kollektivistischen künstlerischen Zusammenarbeit, wie sie Lohmeyer für andere deutsche Schloßbauten und in gleicher Weise auch für Würzburg geltend gemacht hat. Und wenn nun die Verfasser selbst Neumann als den Mann kennzeichnen, der »die Ausstrahlungen der

³⁾ Straßburg 1917 bei Heitz (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 203).

europäischen Kulturzentren des Westens und des Ostens verarbeiten durfte und mußte, nicht ohne hier und dort seinen nach Westen neigenden persönlichen Klassizismus zum Mitschwingen zu bringen«, so haben wir damit doch eigentlich im Mittelpunkt wieder nichts mehr und nichts weniger als den Künstler Neumann, welcher alle Fäden in seiner Hand vereinigte. Und darüber kann kein Zweifel sein, wenn Welsch und Hildebrandt in den ihnen zuerkannten Bauperioden wirklich in dem Sedlmaier-Pfisterschen Sinne so unbedingt allein ausschlaggebend gewesen wären, müßte der Bau in seiner formalen Durchbildung in manchem noch reicher und prunkvoller, aber weniger streng und gebunden in der ganzen Form vor uns stehen. Es scheint also, daß die Verfasser in einer allzu hartnäckig verfolgten Konsequenz ihres sozusagen auf die Spitze getriebenen Systems gerade dort in ihren Schlüssen sich getäuscht haben, wo sie in dem unbedingt Neuen die Lösung des seitherigen Problems zu finden vermeinten.

Auffallend ist jedenfalls, daß die Tätigkeit des »Oberbaudirektors« Welsch schon seit 1726 nicht mehr benötigt wird, obwohl er erst 1745 — im Jahre der Vollendung des Rohbaues, wo auch die Innenausstattung schon größtenteils fertig gestellt war — starb, während Neumann als Bauleiter und schaffender Künstler bis zum Tode seines zweiten Herrn aus dem Geschlechte der Schönborn, des Fürstbischofs Friedrich Karl, mit dem Werk untrennbar verwachsen blieb. Damit, daß er unter dessen Nachfolger Franz von Ingelheim seiner Stellung enthoben wurde⁴⁾, werden wir seine künstlerische Tätigkeit beim Residenzbau im großen Ganzen als beendet ansehen dürfen. Sollte Neumann, der ja anfänglich gar nicht als Bauleiter ausersehen war, als Organisator nicht erst aus dem Residenzwerk herausgewachsen sein? Müssen wir da nicht zu der Annahme kommen, daß er anfänglich aus anderen Gründen damit verknüpft war, als planender Architekt? Ferner frage ich: Bedurfte der von einer ungeheueren Bauleidenschaft erfüllte Johann Philipp Franz von Schönborn nicht in seiner unmittelbaren Umgebung eines Mannes, der ihm zur Planformulierung seiner Ideen jederzeit zur Verfügung stand, und scheint der dafür vorgebildete emporstrebende Neumann nicht seiner ganzen Stellung nach zu diesem Posten berufen gewesen zu sein?

Zweifelloos steht fest, daß Welsch zu Anfang des Baues einen bedeutenden Einfluß ausgeübt hat und darin stimmen nun neuerdings wieder alle Ansichten überein. Lohmeyer hat wohl auch für den vorliegenden Fall das Richtige mit seiner Charakteristik getroffen, wenn er von ihm sagt⁵⁾: »Welsch, ein Künstler und Hofmann zugleich, gehörte zu jenen großen Barockkünstlern, die nur die Idee für den Gesamtplan lieferten und ihren Unterbaumeistern — gewöhnlich die zuständigen jeweiligen Hofbaumeister — die Anfertigung von Unterrissen übergaben, um die sie sich als vielbeschäftigte und vielbegehrte Meister nicht kümmern konnten.« Das Zutreffende aller Um-

4) Vgl. Lohmeyer, B. Neumann u. Kurtrier, Zeitschrift für Heimatkunde von Koblenz, Februar 1920.

5) Lohmeyer, Friedrich Joachim Stengel, Düsseldorf 1911, Seite 10.

stände scheint die Richtigkeit dieser Deutung im vorliegenden Falle zu bestätigen, und in ähnlicher Weise könnte die zeitweise Stellung Boffrands wie auch Hildebrands umschrieben werden, ohne daß damit die anderen Einflüsse ausgeschaltet würden. Dazu zählen vor allem die Einwirkungen der Bauherren selbst, welche diese bei der Gestaltung des entstehenden Baues geltend machten. Für Neumanns künstlerische Stellung im Brennpunkt des Werkes als Träger eigener und fremder Ideen bliebe dabei immer noch ein großer Raum — ich erinnere nur an die Verarbeitung der Pariser Einflüsse! — wenn auch der Glaube an seine alleinige Schöpfung seit langem als erschüttert gelten muß. In diesem Sinne umgedeutet erscheint das ganze Bild nun allerdings in einem anderen Lichte!

Dem Kundigen brachten die Sedlmaier-Pfisterschen Darlegungen im Grunde nichts erheblich Neues; neu war nur die Art der Beweisführung in ihren letzten Konsequenzen. Auf die Anteilnahme Welschs bei der ersten Planung hatte ich neben Lohmeyer ⁶⁾ schon hingewiesen ⁷⁾, ebenso auf eine Tätigkeit Ritters zu Anfang des Baues ⁸⁾ sowie auf den gleichzeitigen Wiener Einfluß ⁹⁾, ohne daß mir damals die Mitwirkung Hildebrandts schon vor Beginn des Baues bekannt war. Die späteren Hildebrandtschen Bauteile hatte ich ausdrücklich für diesen in Anspruch genommen ¹⁰⁾, ebenso wiederholt und nachdrücklich den schöpferischen Einfluß der beiden Bauherren betont ¹¹⁾. Ein Teil dieser Tatsachen war schon durch frühere Forschungen aufgedeckt worden.

Wenn die Verfasser uns nun bezüglich der Pariser Reise Neumanns glauben machen wollen, daß Neumann in Paris nur der Sachverwalter fremder Ideen gewesen sei, so fällt uns dabei die Vorstellung schwer, daß man zur Beratung mit den ersten französischen Architekten jener Zeit einen Fachmann entsandt haben solle, der als künstlerischer Gestalter für das zu erstellende Werk gar nicht in Betracht kam und noch keinerlei bedeutende Leistung aufzuweisen hatte. Der tatsächliche Verlauf der Mission widerspricht auch einer solchen Annahme; wenn Neumann auch die Idee des Fürstbischofs von der doppelten Stiegenhausanlage den Franzosen gegenüber vertrat, so erhielt diese Idee doch erst durch die Neumannsche Pariser Bearbeitung, welche auf Grund der Anregungen der französischen Architekten in der weiträumigen Weise der späteren Ausführung erfolgte, ihre eigentliche Formulierung ¹²⁾ und darin liegt doch gewiß eine künstlerische Tat! Außerdem sollte Neumann nach dem eigenen

⁶⁾ Dieser in der Hauptsache auf Grund seiner zahlreichen Aktenauszüge aus allen möglichen Archiven, wie mehrfach aus seinen Veröffentlichungen hervorgeht, keineswegs nur auf die Stelle bei Wild gestützt.

⁷⁾ a. a. O. S. 24, 28, 31, 145.

⁸⁾ Anm. 163 S. 170. Der z. Zt. der grundlegenden Planung erst 19jähr. Ritter dürfte dabei in noch höherem Maße dem Einfluß Welschs unterworfen gewesen sein wie der immerhin gereifere und in seiner Stellung selbständigere Neumann.

⁹⁾ a. a. O. S. 35—39 u. Anm. 133, S. 167.

¹⁰⁾ a. a. O. S. 87, 89, 95 u. 134.

¹¹⁾ a. a. O. S. 50, 61, 100, 115 u. Anm. 166, S. 171.

¹²⁾ Vgl. dazu meine Ausführungen a. a. O. S. 59 u. 146.

Zeugnis des Bauherrn »nach Frankreich und vornehmlich nach Paris geschickt werden, damit er die Gelegenheit habe, etwas mehreres zu sehen, sich in der Baukunst fähiger und vollkommener zu machen, um bei Fortführung des angefangenen Baues desto bessere und nützlichere Dienste leisten zu können«. Damit zielte der Bauherr doch offensichtlich nicht auf ausschließlich technische Dinge, sondern hatte das künstlerische Gesamtziel des großen, in Angriff genommenen Werks im Auge und vertraute dabei auf die mit sicherem Blick von ihm erkannten Fähigkeiten Neumanns; diesem festgegründeten Vertrauen müssen unbedingt bestimmte Tatsachen, vielleicht auch bedeutende Empfehlungen (etwa durch Welsch?) zugrunde gelegen haben.

Aber auch sonst sehen wir Neumann keineswegs so schlankweg vom Schöpferischen des Baues ausgeschlossen, wie die Verfasser es hinzustellen suchen. Auf die stilistische Begründung meiner gegenteiligen Ansicht bin ich oben schon kurz eingegangen und möchte dies vor allem bezüglich der als rein Hildebrandtisch angesprochenen Bauteile nochmals unterstreichen. Denn es ist offensichtlich, daß die Hildebrandtschen Formen in Wien ganz anders aussehen als bei der Würzburger Residenz. Ich verweise als beliebig herausgegriffenes Beispiel dazu nur auf die Fensterfassungen des Erdgeschosses am Stiegenhaus¹³⁾; Hildebrandtisch sind diese ganz und gar nicht, allerdings auch nur zum geringen Teile Neumannisch, sondern letzten Endes wohl dem Kopf eines der Werkstattzeichner Neumanns entsprungen. Neumannisch ist dabei die streng geschlossene Profillumrahmung, die dem Geiste Hildebrandts geradezu widerspricht. Zur weiteren Beleuchtung der Stellung Neumanns in diesem Bauabschnitt seien einige Stellen aus der Baukorrespondenz herangezogen. Trotzdem für Friedrich Carl die Hildebrandtsche Art die damalige »beste Baukunst« charakterisierte, verlangte er doch gleichzeitig auch die Neumannschen Risse, »um aus beiden das Beste demnächst herauszuwählen«. Und selbst in Wien wollte er sich nicht mit Hildebrandts Rat allein zufrieden geben bei aller Vorliebe für ihn; denn »er ist gesinnt in Wien die Gedanken einiger geschickter Leute zu hören. Bezüglich der Hofkirche berichtet Neumann, daß er das »Oratorium zeichnen und einrichten werde«, und will »zweierlei Risse, die sich just auf den Platz schicken«, übersenden. Daraus geht doch unzweifelhaft hervor, daß Neumann beim Residenzbau fortgesetzt als entwerfender Architekt schöpferisch tätig war; und wenn auch nicht immer seine Ideen obsiegten, so darf doch seine künstlerische Teihaberschaft an dem Bau damit auch weiterhin als gesichert gelten.

Was die Sedlmaier-Pfistersche Entdeckung eines Briefes anlangt, in dem Hildebrandt sich dem Bauherrn gegenüber beschwert, weil Augsburger Verleger Stiche von der Würzburger Residenz mit dem Namen Neumanns als Architekten herausgaben, während Hildebrandt den Bau für sich in Anspruch nimmt, so wird man gut tun, darauf keine zu weit gehenden Schlüsse aufzubauen. Ich erinnere dabei nur an den

¹³⁾ Vgl. die Abbildung bei Eckert a. a. O. Taf. V, 2.

Fall Boffrand, wo Keller ¹⁴⁾ den Franzosen der Lüge und Habicht ¹⁵⁾ ihn sogar des Diebstahls bezichtigt hatten, weil er in der Veröffentlichung seiner Bauten die Würzburger Residenz als seinen Entwurf ausgegeben hatte. Nun hat sich herausgestellt, daß Boffrand ganz im Recht gewesen ist durch seine beim Würzburger Schloßbau bewiesene Tätigkeit ¹⁶⁾. In ähnlicher Weise wird auch in dem neuen Falle die Wahrheit auf beiden Seiten liegen, und man kann diesem Briefe deshalb keine Beweiskraft zubilligen. Man könnte aber mit einem gewissen Recht auch die Frage aufwerfen, wer von beiden, Hildebrandt oder Neumann, letzten Endes beim Würzburger Residenzbau der Stärkere gewesen sei, und vielleicht würde die Antwort nicht zuungunsten des letzteren ausfallen. Um aber einer unfruchtbaren ästhetischen Spekulation aus dem Wege zu gehen und weil ich es auch für gewinnreicher erachte, möchte ich mich mehr den positiven Momenten zuwenden. In diesen scheint mir auch bei den Sedlmaier-Pfisterschen Ergebnissen das Bleibende und Wertvolle zu liegen, da sie durchgehend auf gesicherteren Grundlagen beruhen.

Die Darstellung der Verfasser von Neumanns anderweitigen Leistungen, die in vielen Punkten auf das Richtige zielt, gibt doch im Ganzen ein unter dem Einfluß der neuen Theorie wohl allzu einseitig geformtes Bild. Bezüglich der Frühzeit des Meisters fehlt uns für die Einzelerfassung noch die genügend gesicherte Zuschreibung bestimmter Bauten. Warum die Verfasser gerade in Werneck das unzweifelhafte und beste Werk Neumanns erkennen, ist mir nicht ersichtlich, zumal doch auch bei diesem Werk die Mitwirkung Hildebrandts außer Frage steht ¹⁷⁾. Daß trotz Zuerkennung der Autorschaft dieses zweifellos bedeutenden Barockbaues (ganz abgesehen von der bemängelten Schloßkapelle, die immerhin nur einen kleinen Teil der Anlage bildet) Neumann als der Schöpfer künstlerischer Form ausscheiden und nur mehr als der virtuose Konstrukteur gelten soll, ist doch eigentlich ein Widerspruch in sich!

Was die Kirchenbauten Neumanns anlangt, so läßt sich ihre künstlerische Bedeutung schwer in einige Zeilen zusammenfassen. Aus der Fülle des noch nicht genügend gesicherten Materials haben die Verfasser nur kurz andeutend die Entwicklungsreihe von Etwashausen bis Vierzehnheiligen und die Wernecker Schloßkirche herausgegriffen. Die vorgebrachte Bemängelung der unkünstlerischen Resträume, die sich aus dem Konflikt zwischen den geradlinigen Außen- und den gekurvten Innenräumen ergeben, trifft mehr oder weniger wohl nur für die Wernecker Schloßkirche zu (in ähnlicher Weise allerdings auch für die Würzburger Schloßkirche, an der doch Hildebrandt so stark beteiligt ist!) und für Vierzehnheiligen. Dazu möchte ich bemerken, daß die ganze Art dieser Bauten (ebenso wie die anderer süddeutscher Barockkirchen) auf eine theatermäßige Perspektivwirkung hin berechnet und die

¹⁴⁾ Keller, B. Neumann, S. 61.

¹⁵⁾ Habicht, Die Herkunft der Kenntnisse Neumanns auf dem Gebiete der Zivilbaukunst, Monatshefte f. Kunstwissenschaft IX, Leipzig 1916, S. 46.

¹⁶⁾ Vgl. Eckert, a. a. O. S. 116 u. Anm. 294, S. 188.

¹⁷⁾ Vgl. Eckert, a. a. O. S. 113 und Anm. 290, S. 181.

künstlerische Gesamtwirkung dabei mehr oder weniger auf einen bestimmten Standpunkt eingestellt war, von dem aus diese Resträume nicht in Erscheinung traten.

Die Richtigkeit dieser Auffassung scheint durch einen interessanten Versuch bestätigt, den der bekannte Münchener Architekt Prof. Dr. Friedrich von Thiersch unternommen hat, indem er zur Herstellung eines Modells von Vierzehnheiligen auf kulissenartig hintereinander angeordneten Bildausschnitten den Innenraum der Kirche perspektivisch zur Darstellung brachte; blickt man durch eine in der geschlossenen Vorderwand befindliche Öffnung, so erhält man ein überraschendes Raumbild der Kirche, das die tatsächliche Raumwirkung des Bauwerks getreulich wiedergibt. Erinnerung sei im Anschluß daran auch an die von Neumann öfter beliebte perspektivische Darstellung von ihm erbauter Kirchenräume, wobei der Einblick durch die herausgeschnittene Vorderwand erfolgt. Auf Neresheim, das einen geradezu einzig dastehenden, in seiner Art nirgends erreichten, allerdings auch letzten Höhepunkt in der Barockarchitektur bildet, sind die Verfasser nicht eingegangen. In diesen gewaltigen Raumschwingungen, welche die letzte Phase von Neumanns Schaffen, sein künstlerisches Testament, das er uns hinterlassen hat, bedeuten, steckt ein so elementarer Schwung der Bewegung, die Krümmung des Raumes wird so sehr zum Erlebnis, daß man angesichts dieser Leistung dem Satze »die elementare Glut deutschen Barockschaffens hat er nie gefühlt« unmöglich beipflichten kann. Und wie steht es mit dem Bruchsaler Stiegenhaus, dessen Raumkurven, um mit Brinckmann¹⁸⁾ zu reden, so echt Barock ineinander übergehen und mit den gewaltigen Raumfanfaren seiner größeren Stiegenhausanlagen, deren Höchstleistung das leider zerstörte Schönbornslust enthielt¹⁹⁾? Der Begriff einer rein verstandesmäßig-konstruktiven Konzeption dieser Gebilde umschreibt ihre Entstehung in allzu enger Weise und vermag unmöglich ihrem künstlerischen Gehalt gerecht zu werden.

Die allzu starke Betonung Neumanns als Ingenieur und Festungsbaumeister durch die Verfasser gibt Veranlassung, darauf hinzuweisen, daß auch Hildebrandt und Welsch in ihrer amtlichen Stellung Militärbaumeister waren; als solcher wurde Neumann im Jahre 1729 der Nachfolger des letzteren im Fürstbistum Bamberg, womit ihm gleichzeitig das gesamte Zivilbauwesen, soweit es öffentlicher Natur war, in diesem Bezirk zufiel. Die Besetzung der Bamberger Stelle hing mit der Vereinigung der Gebietsteile von anfänglich Bamberg-Mainz, später Bamberg-Würzburg durch Personalunion zusammen; es erschien dem jeweiligen Landesherrn vorteilhaft, auch das Bauwesen in den ihm unterstellten Ländern in einer Hand zu vereinigen. Mit einer gewissen Selbstverständlichkeit ging so beim Wechsel der Personalunion die Leitung für Bamberg in Neumanns Hände über, woraus wir ohne weiteres auf dessen gefestigte Stellung im Würzburger Gebiete schließen können. Welsch scheint diese Nachfolge

¹⁸⁾ Brinckmann, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Handbuch der Kunstwissenschaft I, S. 2—19, Berlin-Neubabelsberg.

¹⁹⁾ Vgl. Lohmeyer, Seiz, S. 154.

auch als ganz naturgemäß empfunden zu haben, denn er steht bis zu seinem Tode mit Neumann im besten Einvernehmen, und es herrscht keinerlei Rivalität zwischen ihnen.

Gesellschaftlich standen sich jedenfalls der weltmännisch erfahrene, in den ersten Wiener Adelskreisen verkehrende kaiserliche Hofarchitekt Lukas von Hildebrandt und der vom Kaiser frühzeitig geadelte Mainzer und Bamberger Oberbaudirektor Maximilian von Welsch ziemlich ebenbürtig gegenüber, während der aus einfachen bürgerlichen Verhältnissen hervorgegangene Neumann sich zeitlebens nie zu einer solchen Höhe aufzuschwingen vermochte. Er scheint zwar im späten Alter geadelt worden zu sein, jedoch sollte erst seinem Sohne die dadurch geschaffene prädestinierte Stellung eigentlich zustatten kommen. Dies ist ein bisher vielleicht zu wenig beachtetes Moment, aus dem heraus sich manches seither als seltsam Erschienene von selbst erklärt. Daher auch der Ton, den der Fürstbischof ihm gegenüber als dem Angestellten und militärisch Untergebenen anspricht, und der so anders klingt gegenüber den Hofmännern von Welsch und von Hildebrandt, anders gegenüber den weniger gebundenen freieren Künstlernaturen wie Byss und Oegg. Als Gegenbeweis sei hingewiesen auf die Briefe des Trierer Kurfürsten Franz Georg von Schönborn, der Neumann volle Künstlerehre erwies ²⁰⁾.

Selbst auf die Gefahr hin, noch einmal in den Verdacht einer abfälligen Beurteilung des Belvedere zu geraten ²¹⁾, möchte ich eine Gegenüberstellung der beiden Bauten wiederholen und diesmal den Würzburger Kaisersaal mit dem dortigen großen Marmorsaal in vergleichende Beziehung bringen. Die Aufteilung und damit die Raumverhältnisse sind in Würzburg entschieden glücklicher gewählt als bei dem Wiener Bau (dieses zeigt sich auch bei der Außenerscheinung, ich will meine Ausführungen aber hier auf den Innenraum beschränken). Es kann kaum ein Zweifel sein, daß dort die für die anschließenden Zimmerfluchten reichlich hohen Fenster, welche mit nur geringer Überhöhung in Rundbogenform (der Kämpfer liegt tiefer als die geradlinigen Fensterstürze!) bei dem zweigeschossigen Saale zur Verwendung kamen, die Raumwirkung stark beeinträchtigen müssen; in der Tat entsteht dadurch ein drückendes Raumverhältnis, das noch gesteigert wird durch das in breiten Abmessungen darüber hinziehende Gesimse mit dem darauf ruhenden hochanstrebenden Gewölbe. Wie ganz anders ist das gleiche Motiv in Würzburg abgewandelt! Die hochanstrebenden Öffnungen folgen dem gewaltigen Emporschnellen der Raummasse, und die Raumteilung ist so angeordnet, daß die Fülle der ungeheuren Kräfte nicht wie dort gehemmt, sondern machtvoll gesteigert erscheint. Diese Raumgestaltung glaube ich bestimmt auf Neumanns Konto setzen zu dürfen; denn gerade das ist eine Hauptstärke von ihm, solche Aufgaben unter Zugrundelegung bestimmter Maßverhältnisse meisterhaft zu lösen. Im übrigen erscheint mir die dekorative Ausgestaltung

²⁰⁾ Vgl. Lohmeyer, B. Neumann und Kurtrier, Zeitschrift für Heimatkunde von Koblenz, Februar 1920.

²¹⁾ Vgl. die Sedlmaiersche Kritik meines Buches im »Frankenland« Heft 4, 1919/20, S. 229.

des Saales, abgesehen von der Deckenmalerei, die ein Gebiet für sich bedeutet, in Wien besser geglückt als in Würzburg. Auch dies halte ich für bezeichnend, weil dort Hildebrandt die Arbeiten an Ort und Stelle leitete ²²⁾, hier Neumann teilweise mit Hildebrandts Ideen baute, sodaß hier das räumlich, dort das dekorativ gestaltende Moment zur glücklicheren Lösung gebracht wurde.

Hildebrandt und Neumann sind in gewissem Sinne Gegensätze. Hildebrandt ist ein ausgesprochener Plastiker, er ist der geborene Bildhauer, dessen plastische Auffassung in allen seinen Bauwerken zum Ausdruck kommt. »Hildebrandts Kunst beruht in der vollendeten Bewältigung des Details und wächst erst über die Beherrschung des Einzelgebildes hinaus in die weiten Bezirke architektonischer Gesamtkomplexe« ²³⁾. Neumann ist eine reine Architekten-Natur; deshalb ist die tektonische Seite für ihn die ausschlaggebende, und dies ist auch der Grund seines Hinneigens zum Klassizistischen (ähnlich wie bei Fischer von Erlach). Das malerisch Barocke liegt ihm nicht, ihm ist nur das räumlich Barocke der leitende Gedanke bei seinem Schaffen. Er kommt erst in seiner späteren Zeit zu den bewegteren Raumformen und auch dort immer in einer architektonisch strenger gebundenen Weise; er ist keine leicht bewegliche Natur wie der in Genua geborene und aufgewachsene, impulsive Hildebrandt. Er geht wohl vom Konstruktiven aus, bleibt aber darin nicht befangen; denn wie könnte er sonst so fein empfundene Kunstwerke hervorbringen wie die Holzkirchner Rotunde, die Kirchen zu Etwashausen und Gaibach, deren konstruktive Grundlagen uns so gar nicht zum Bewußtsein kamen und erst sozusagen durch einen Zufall entdeckt werden mußten ²⁴⁾!

Neumann verfügte auch nicht über die glühende Phantasie eines Hildebrandt; er steht als raumschaffender Architekt dem von der Oberflächenbehandlung ausgehenden Künstler Hildebrandt gegenüber, und wo einer in das Gebiet des anderen hinübergreift, zeigen sich gewisse Schwächen aus innerem Mangel. Der Vorzug des einen ist geradezu die Schwäche des anderen, und wo beide, die sich oft genug als feindliche Pole gegenüberstehen, durch den Willen des Bauherrn gezwungen vereint ein Werk schaffen, trägt es die Züge beider zur Schau und wird zum Kunstwerk von besonderer Eigenart. Neumann, der kein Schönzeichner war, kam aus der Natur seiner Begabung heraus nie zur wirklichen Beherrschung des Details; deshalb liegt ihm alles rein Dekorative so fern. Aus diesem Mangel heraus bedurfte er auch immer der ergänzenden Mithilfe plastisch geschulter Zeichenkräfte, die er offensichtlich mit großem Geschick auszuwählen wußte, um seine Ideen zur Darstellung und Ausführung zu bringen. Wo solche Kräfte ihm fehlten oder er allzu sehr auf sich allein

²²⁾ Wie weit dabei der Einfluß des Franzosen Claudius le Fort du Plessy reichte, wäre noch festzustellen. Vgl. Dr. Bruno Grimschitz, Das Wiener Belvedere, Österr. Kunstbücher Bd. 10, S. 11.

²³⁾ Grimschitz, a. a. O. S. 11.

²⁴⁾ Vgl. Feulner, Konstruierte Risse in der Barockarchitektur, Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Heidelberg 1913, S. 166.

vertraute, trat der Mangel häufig als Dürftigkeit der Bildungen zutage (wie bei der von Dehio ²⁵⁾ als mißlungen bezeichneten Fassade von Vierzehnheiligen ²⁶⁾). Trotzdem werden wir uns hüten müssen, den Mangel der fehlenden Handfertigkeit allzusehr zu überschätzen, und wir werden gut tun, den Glauben an seine künstlerische Fähigkeit der Erfassung der Einzelform keineswegs so rundweg beiseite zu schieben, wie es jetzt vielfach zu geschehen pflegt.

Das »hartnäckige Fragezeichen« nach der früheren Entwicklung Neumanns ist durch die neuen Darlegungen der Verfasser keineswegs »weggewischt«; denn selbst wenn sie mit ihrer Angabe Recht behielten, müßte man sich fragen: Auf Grund welcher Leistung wurde das technische Genie und der Organisator Neumann auf seinen Posten als Leiter des Residenzbaues berufen?

Der von Dr. Sedlmaier und Dr. Pfister vertretene Standpunkt bezüglich der Stellung Neumanns zur Würzburger Residenz ist also keineswegs so überzeugend, als es auf den ersten Anblick scheinen mochte. Ich finde für die »ungeheuer starke Bindung« des Gesamtbaues, die ich in meinem Buche als »organische Einheit« bezeichnet habe ²⁷⁾, weil sie die Vermittelung des einheitlichen Eindrucks auf den Beschauer als Erlebnis überträgt, keine andere Erklärung, als den Einfluß der starken, von einer ungeheuren Sachlichkeit getragenen Künstlerpersönlichkeit Neumanns, die alle an dem Bau mitwirkenden Künstlernaturen in ihren geheimen Bann zu bringen wußte. Neumann war gleichsam das Gefäß, in dem alle die verschiedenen Strömungen zusammenflossen, sich vermischten und so ihre letzte Gestalt erhielten.

Und wenn Neumann an der Innenausstattung auch nicht selbst schöpferisch teilnahm und aus den dargelegten Gründen nicht teilnehmen konnte, so warfen doch manche bauliche Berührungspunkte im Zusammenhang mit seiner organisatorischen Oberleitung gleichsam ein letztes Licht seines Wesens auch über diese Schöpfungen durch die ihnen zugemessenen räumlichen Begrenzungen. Wir werden uns gewöhnen müssen, die Kunst jener Zeit erst aus ihrem Geiste heraus voll zu erfassen; ihrer Gewohnheit entsprach es, überragende Künstlernaturen nicht so sehr in einer isolierten Einzelstellung zur Erscheinung zu bringen, als sie vielmehr in der innigsten Gemeinschaft aller künstlerisch wirkenden Kräfte gewissermaßen als Kristallisations- und Höhepunkte herauszuheben. Als einen solchen dürfen wir Neumann auch heute noch bezeichnen auf dem Gebiete der Baukunst, unbeschadet seiner Schwächen und Fehler, die wir uns keineswegs verhehlen wollen. Und wir dürfen die Würzburger Residenz in dem oben umschriebenen Sinne auch weiterhin noch als seine künstle-

²⁵⁾ Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler I S. 304.

²⁶⁾ Dieser mangelnde Ausdruck scheint hier aber mit Bewußtsein in den Dienst einer künstlerischen Idee gestellt zu sein, indem bei der Außenerscheinung durchaus alles reichere Leben absichtlich unterdrückt wurde (daher mußte auch die anfänglich über der Vierung geplante Kuppel fallen!), um den künstlerischen Kontrast bei Eintritt in den reich bewegten Innenraum bis zur Grenze des Möglichen zu steigern. Das Gleiche erleben wir bei dem Bau von Neresheim!

²⁷⁾ a. a. O. S. 149.

rische Schöpfung betrachten, ohne damit der großen Zahl der sonst an der Urheber-schaft beteiligten Köpfe unrecht zu tun. Aus einer solchen Auffassung heraus wird wohl auch Tiepolo auf seinem berühmten Deckengemälde im Stiegenhaus der Würzburger Residenz die prächtige Gestalt Neumanns als Schöpfer des Baues der Nachwelt überliefern haben wollen.

Inzwischen brachte, nachdem ich das Vorstehende schon an den Herausgeber abgeliefert hatte, Walter Boll²⁸⁾ aus dem Schönborn-Archiv eine Reihe von bisher unbekannten Briefstellen zur Veröffentlichung, die ein überraschendes Schlaglicht auf die Frühgeschichte des Baues werfen. Vollkommene Klarheit allerdings, weil nicht nur auf Einzelausschnitte beschränkt, dürfen wir erst erwarten von der zwei-bändigen Ausgabe des Schönbornschen Briefwechsels durch Lohmeyer, deren zum 200jährigen Jubiläum der Grundsteinlegung der Würzburger Residenz im Jahre 1920 geplantes Erscheinen durch die widrigen Zeitverhältnisse vereitelt wurde, nunmehr aber wenigstens bezüglich des ersten Bandes unmittelbar bevorsteht²⁹⁾. Das aus vielen Archiven sorgsam zusammengetragene Material wird eine einwand-freie Gesamtübersicht ermöglichen, die jeden Zweifel ausschließen muß³⁰⁾. Es sei darum schon jetzt auf dieses für die ganze Entwicklungsgeschichte des Barockbaues in Deutschland bedeutsame Quellenwerk hingewiesen.

Aus der Bollschen Veröffentlichung ist klar ersichtlich, daß man sich anfänglich mit Umbau- und Erweiterungsabsichten des Petrinischlößchens trug und erst allmäh-lich zu der Idee eines vollständigen Neubaus von größtem Umfang übergang. Dabei war Neumann die rechte Hand des Bauherrn, um dessen Ideen zur Darstellung zu bringen; gleichzeitig arbeiteten Hildebrandt und Welsch, durch die verwandschaft-lichen Beziehungen der Schönborn in Wien und Mainz veranlaßt, eine Reihe von Plänen aus; schließlich suchte der Würzburger Bischof seine »intention« mit der seines Onkels zu »kombinieren« auf der Grundlage der »vollkommenen approbierten« Risse von Welsch, in denen bereits Wiener und Würzburger Einflüsse verarbeitet waren. Dabei fielen ihm so viele Veränderungen ein, daß »der Obristleutnant Welsch nur so Blut schwitzen möchte«, und erst »nach vielen hin und her, überlegen, zeichnen und bedenken« wird das letzte Projekt gefertigt und für »praktikable gefunden«. Man sieht also deutlich, wie aus den verschiedenen Einflüssen unter dem Willen des Bauherrn das Werk seine Gestalt gewinnt. Der Bauherr versuchte sich auch mit Neumann allein an Entwürfen, worüber der Mainzer Erzbischof an seinen Neffen

²⁸⁾ Im »Frankenland« bei Triltsch-Würzburg, 15. 3. 21.

²⁹⁾ Das rheinisch-fränkische Barock, herausgegeben von Karl Koetschau und Karl Lohmeyer, Bd. I, Lohmeyer, die Briefe Balt. Neumanns an Friedr. Karl von Schönborn und Dokumente aus den ersten Bau-jahren der Würzburger Residenz, Gebrüder Hofer, Saarbrücken, Stuttgart, Leipzig, Berlin.

³⁰⁾ Einen kurzen Überblick über die ersten Baujahre der Würzburger Residenz gab Lohmeyer be-reits jetzt in der Märznummer der »Brücke«, Monatsschrift zum Heidelberger Tageblatt, wo die wesent-lichsten Züge schon vollkommen kargestellt sind. Der gleiche Artikel mit einigen Zusätzen erschien inzwischen in Nr. 31 des »Zentralblatts der Bauverwaltung« in Berlin vom 16. 4. 21, S. 190.

nach Wien äußert »er lasse viel schlechte Konzepte reißen« und werde »den Bau noch verpfuschen und verderben«. Wenn dies auch auf Neumann kein günstiges Licht zu werfen scheint, so wird doch aus Lohmeyers Veröffentlichung erhellen, daß Hildebrandts Risse ebenso abfällig bewertet wurden, und wir müssen die Beweggründe dafür in anderen Ursachen suchen, die aus der Durchsetzung der Vormachtstellung von Mainz resultieren, also keineswegs künstlerischer Natur sind. Etwas so Reiches und Prunkvolles wie Welsch und Hildebrandt hätte Neumann aus sich selbst heraus seiner ganzen Natur nach allerdings nie zu schaffen vermocht. Besonders wichtig muß uns im Gegensatz zu obiger Äußerung das Zeugnis über die Persönlichkeit Neumanns aus demselben Munde sein, indem Lothar Franz ihm nach seiner Aufwartung in Pommersfelden die glänzendste Empfehlung gibt und wiederholt anregt, ihn auf Studienreisen zu schicken. Wenn Boll nun daraus folgert, daß Neumanns architektonische Bildung nicht hervorragend gewesen sei, so scheint mir dieser Schluß durchaus nicht zwingend; ebensowenig halte ich es für ausgemacht, daß daraus erhellt, Neumann könnte noch nichts Bedeutendes vorher geleistet haben. Denn man protegiert doch nicht einen Stümper und gänzlichen Anfänger, und seiner ganzen Stellung nach muß Neumann ja architektonisch vorgebildet gewesen sein. Die Reise nach Italien und Frankreich sollte ihm nur die letzte Vollendung geben, ihm die Kunst in den Höhepunkten ihrer Leistungen als Vorbild vor Augen führen. Dadurch ist aufs neue bewiesen, daß man in Neumann keineswegs nur den Techniker und Konstrukteur sehen darf. Das Bild Neumanns mit allen seinen Schwächen und Vorzügen wird immer deutlicher: seine ganze Größe und Eigenheit ohne die Möglichkeit eines Mißverständnisses klarzustellen, wird allerdings erst Lohmeyers Veröffentlichung vorbehalten bleiben.

LITERATUR.

Max Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. München und Berlin, R. Oldenbourg. 1918.

Vergleicht man einen der Ritter vom südlichen Querhausportal in Chartres mit dem hl. Georg des Donatello, einen der Naumburger Stifter mit dem König Artus des Peter Vischer, so wird deutlich, daß in den gotischen und in den Renaissancewerken zwei verschiedene Arten der Idealisierung sich aussprechen. Die Renaissancearbeiten geben sich als Schöpfungen einer anthropozentrischen Kunst zu erkennen, für die Gewichtsverteilung und Maßverhältnisse des menschlichen Körpers von ausschlaggebendem Belange sind. Die Idealisierung der Gotik aber ist von anderer, bisher niemals genau umschriebener Art. Schnaase, der feinste unter den älteren Kennern des Mittelalters, kommt bei seiner Analyse der gotischen Bildnerkunst (Geschichte der bildenden Künste, 2. Aufl., V, 1872, S. 575 f.) über allgemeine Urteile nicht hinaus. Und selbst Voege, der doch, wie kein anderer, das Verständnis für die gotische Plastik gefördert hat, ist durch die Fülle des bloßen Materiales schließlich doch nicht zu den tiefsten treibenden Kräften durchgedrungen. Neuere Forscher aber gehen bei dem Versuch, die Gotik unserem Verständnis näherzubringen, von gänzlich irrigen Voraussetzungen aus, zumal Worringer, der, mit der billigen Entschuldigung, daß alle Geschichtschreibung subjektiv beschränkt sei, das objektiv falscheste Bild der Gotik entwirft. Der Berichterstatter muß zum Beweise hierfür auf seine Kritik in der Kunstchronik vom 11. Januar 1918 hinweisen.

Worringer war in seiner vielgelesenen Schrift »Abstraktion und Einfühlung« zu der Scheidung zwischen den beiden Gegenpolen der körperlich idealisierenden anthropozentrischen und der spirituell idealisierenden abstrakten Kunst gelangt. In dieser normativen Ästhetik ist nur für die beiden Extreme der Figuren des Hauptportales von Chartres und der Gemälde Raphaels Platz, schon nicht mehr recht für die Naumburger Bildwerke und gar nicht für Jan van Eyck, dessen Realismus, wie auf Seite 127 der genannten Schrift zu lesen ist, jenseit des absoluten Kunstwollens steht.

Niemand konnte die Mängel der Arbeiten Worringers besser überschauen, als der gründlichste Kenner der mittelalterlichen, insbesondere der Eyckischen Kunst, Dvořák. Die eigentlichen Probleme, denen der Ästhetiker mit bewundernswerter Behutsamkeit aus dem Wege ging, gerade sie mußten den ernsthaften Forscher anziehen. Wenn das Ergebnis seiner Untersuchungen, die in ein kleines Büchlein hineingepreßt sind, nicht so klar und bequem zu übersehen ist wie das Resultat der Schriften Worringers, nun, so erkennt der Leser, daß die zu lösenden Aufgaben nicht derart einfach sind, wie Worringer es darstellt, sondern daß sie in Wahrheit zu den verwickelten und schwierigen der Kunstgeschichte gehören.

Die mittelalterliche Kunst macht nach Dvořák in der Hauptsache drei Phasen durch. Die althristliche und frühmittelalterliche Kunst übernimmt zwar die Formeln von

der klassischen anthropozentrischen Antike, wandelt aber diese antiken Formen, die ursprünglich nur einen menschlich-körperlichen Sinn haben, in das rein Geistige um. Der anthropozentrische Idealismus der Klassik wird in sein Gegenteil, in einen spiritualistischen Idealismus umgewandelt, dessen künstlerische Äußerungen sich vom Sinnlichen entfernen, abstrakt werden.

Der spiritualistisch-transzendente Grundzug bleibt der mittelalterlichen Kunst bis in das 14. Jahrhundert hinein erhalten. Aber die Jenseitsgewandtheit des Frühchristentums wird allmählich genötigt, sich mit den Bedingungen des Diesseits auseinanderzusetzen. Ohne daß im Mittelalter je, wie in klassischen Epochen, der Mensch im körperlichen Sinne Mittelpunkt der Welt würde, gibt er ihr doch das Gepräge seiner geistigen Persönlichkeit. So entsteht ein neuer Idealismus halb spiritualistischen, halb weltlichen Charakters, als dessen wichtigste Zeugnisse wir die obengenannten Bildwerke des 12. und 13. Jahrhunderts verehren. Es ist für den gotischen Idealismus bezeichnend, daß, während der klassische Idealismus die Welt von Grund aus nach dem Ebenbilde des Menschen formt, jener nur einzeln beobachtete individuelle Züge, die er der Wirklichkeit entlehnt, in sein im wesentlichen doch noch transzendentes System einfügt.

Seit dem 14. Jahrhundert vollzieht sich die Entwicklung immer mehr in der Richtung auf einen empirischen Antiidealismus. In Italien wird dieser Realismus schon im Beginn des 15. Jahrhunderts von der mächtigen Bewegung eines neuen anthropozentrischen Idealismus erfaßt und verarbeitet; damit beginnt im Süden die neue Klassik (der Berichterstatter hat diese Entwicklungslinie in seinem Buche über die Frührenaissance aufzuzeichnen versucht). Im Norden hingegen, den in der Epoche des gotischen Idealismus, bis zu den Zeiten des Exils von Avignon mit dem Süden viele Bande verknüpften, gewinnen nun die individualistisch-realistischen Tendenzen immer stärker die Herrschaft über den Spiritualismus, bis der Jenseitigkeitshang völlig abgelöst wird von einer Diesseitigkeit, der doch immer noch das Bewußtsein des Unendlichen und Unfaßbaren verbleibt. Damit beharrt der nordische Mensch in einer gewissen Abhängigkeit von der Umwelt; er formt sie nicht, gleich dem Südländer, aus seiner Körperlichkeit heraus, er identifiziert sich nicht mit ihr, sondern er bleibt, unbeschadet der Subjektivität seiner Anschauung, in einem mehr äußerlichen, objektiveren Verhältnis zu ihr (daher die Vorliebe des Nordens für — nicht im anthropozentrischen Sinne gelöste — Raumprobleme). So entwickelt sich im Norden nicht die Renaissance, sondern der spätmittelalterliche Realismus. Erst im 16. Jahrhundert vollzieht sich auch im Norden der Prozeß, der in Italien im Zeitalter des Donatello einsetzt.

Dies dürfte in größten Umrissen der Gedankengang des ideenreichen Buches Dvořáks sein, das in einen knappen Rahmen eine ungeheure Stofffülle spannt. Seine Methode unterscheidet sich von der Methode Wölfflins dadurch, daß er nicht ausschließlich aus den Kunstdenkmälern selbst schöpft, sondern auch die Hilfswissenschaften ausgiebig zu Rate zieht, aus den Hilfswissenschaften gewonnene Ergebnisse sich von den Kunstwerken, aus der Anschauung der Denkmäler gewonnene sich durch das zeitgenössische Schrifttum bestätigen läßt. Ob Dvořáks Terminologie zweckmäßig ist, ob die — in der vorliegenden Besprechung beibehaltene — Unterscheidung der verschiedenen Arten von Idealismus und die Gegenüberstellung von Idealismus und Naturalismus das Problem an der Wurzel packt, diese Frage soll hier aus der Erörterung ausscheiden. Unbestreitbar bleibt das große Verdienst der Entwicklung der mittelalterlichen Kunst eine aus gründlichster Materialkenntnis gewonnene Deutung gegeben zu haben, die dem komplizierten Verlaufe der Begebenheiten behutsam folgt. Nur wer über eine so vollkommene Materialkenntnis verfügt, ver-

mag zu den Triebkräften zu dringen. Dem Oberflächlichen, der sich auf seine Intuition verläßt, verschleiern sie sich, weil er die Vielgestaltigkeit der Erscheinungen gar nicht wahrnimmt und daher den Wert der Einzelercheinung für die Gesamtentwicklung niemals beurteilen kann.

Baum.

Dipl. ing. **Hans Schuritz**: Die Perspektive in der Kunst Albrecht Dürers. Ein Beitrag zur Geschichte der Perspektive. 50 Seiten mit 36 Figuren, 18 Lichtdrucktafeln und 4 Zinkographien in Umschlag. Heinrich Keller in Frankfurt a. M., 1919. Preis 25 Mark.

Trotz der ausgedehnten Literatur über Dürer ist folgende Frage noch nicht gründlich und befriedigend untersucht worden: In welchem Umfange hat Dürer seine theoretischen Kenntnisse in der Perspektive in seinen Werken zur Anwendung gebracht? Wie weit Dürers theoretisches Wissen in der Perspektive reichte, läßt sich aus seinem Lehrbuch der praktischen Geometrie, der »Unterweysung der Messung mit Zirkel und Richtscheit« entnehmen, allerdings unter der Voraussetzung, daß Dürer in diesem Buche seine eigenen Kenntnisse wenigstens der Hauptsache nach niedergelegt hat. Wie weit nun aber Dürer in der Anwendung der theoretischen Vorschriften ging, das kann nur die äußerst mühsame und umständliche Nachprüfung derjenigen Bilder und graphischen Blätter Dürers zeigen, welche eine perspektivische Konstruktion voraussetzen. Die Beschaffung der dazu nötigen Photographien möglichst großen Formates war schon im Frieden oft mit Schwierigkeiten verbunden. Um so größere Anerkennung verdient der Verfasser, der während des Krieges mehrere tausend Photographien untersuchte, von denen in dem vorliegenden Buche nur ein ganz kleiner Teil zur Abbildung gelangen konnte, und schon diese kleine Auswahl bekundet bei den hohen Kosten der Reproduktion derartiger Photographien von seiten des Verlegers ein bemerkenswertes Entgegenkommen. Da Dürer ferner einerseits von den italienischen Theoretikern beeinflusst wurde, andererseits auch die deutsche Tradition kannte, so sieht sich Schuritz veranlaßt, eine kurze Entwicklung der Perspektive, sowohl in Italien als auch in Deutschland, bis Dürer zu geben. Dementsprechend werden in ihren perspektivischen Leistungen kurz charakterisiert folgende Maler und Theoretiker: Brunelleschi, Alberti, Piero dei Franceschi, Lionardo da Vinci, Pizolo, Mantegna, Jacopo und Giovanni Bellini, Giorgione, Tizian, Pleydenwurf, Wohlgemut, Schongauer, der Hausbuchmeister, Holbein d. Ä., Pacher und Viator.

Sodann wird der Abschnitt der »Unterweysung«, der sich auf die Perspektive bezieht, eingehend analysiert. Dem Verfasser ist hier allerdings die sorgfältige und gründliche Untersuchung entgangen, welche H. Staigmüller geliefert hat in seinem Buche: »Dürer als Mathematiker«, Programm des Kgl. Realgymnasiums Stuttgart, 1891, in dem er die ganze »Unterweysung« einer kritischen Betrachtung vom Standpunkte des Mathematikers aus unterwirft. Schuritz und Staigmüller kommen im wesentlichen zu dem gleichen Ergebnis: Dürer hat die Distanzpunkt-Konstruktion und die alte Albertische Seitenriß-Konstruktion, die er beide wohl nicht ganz verstand, durcheinander geworfen, und so erklärt sich der Fehler in der Figur.

Es mag auch hier darauf hingewiesen werden, welche Verwirrung in den Köpfen der Künstler entstehen muß, wenn man ihnen die »Unterweysung«, ohne erklärende Anmerkungen, samt den falschen Figuren, in einer Neubearbeitung darbietet, wie das Alfred Peltzer auf Veranlassung des Malers Hans Thoma (1908) getan hat. Im übrigen zeigt ge-

rade die »Unterweysung« in ihren anderen Teilen, wie mannigfache Kenntnisse in der Mathematik Dürer trotz aller Irrtümer und Mißverständnisse besaß und daß er in dieser Hinsicht nur mit ganz wenigen Künstlern (namentlich in der Gegenwart) verglichen werden kann.

Was nun die Anwendung der Perspektive betrifft, so zeigt Schuritz in sachkundiger und einwandfreier Weise, daß Dürer nur ganz ausnahmsweise seine Bilder vollständig durchkonstruiert. Bloß der »Hieronymus im Gehäus« und der Krystall auf der »Melancholie« zeigen eine vollständig durchgeführte Konstruktion. Sonst begnügt Dürer sich damit, die Tiefenlinien nach dem Hauptpunkt zu orientieren, und zeichnet das übrige nach dem Gefühl, wodurch er sich die künstlerische Freiheit in der Disposition wahrt. Dürer ist kein eigentlicher Perspektiviker, und seine in der »Unterweysung« gegebenen Lehren haben für den Maler nur geringe praktische Bedeutung. Dies ist das wichtige Resultat dieser umständlichen und genauen Untersuchung. Nebenher ergeben sich mancherlei interessante Einzelheiten. So zeigt die Analyse des Wolfganger Altares, daß Pacher, der unter den deutschen Malern jener Zeit der beste Perspektiviker ist, die Eigenschaften des Distanzpunktes gekannt hat, vielleicht sogar den Fluchtpunkt beliebiger horizontaler Geraden. Was den Meister betrifft, bei dem Dürer in Bologna die Geheimlehre der Perspektive kennen lernte, so kommt Schuritz zu der Folgerung, daß es entweder Lionardo selbst oder wenigstens ein Schüler desselben war. Holbein d. Ä. soll, wie Schuritz (S. 20) entwickelt quadratische Fußbodenmuster nach einer bestimmten, allerdings falschen Regel konstruiert haben. Der Berichtstatter hat von dem betreffenden Bodenmuster des linken Außenflügels des Sebastian-Altars (Tafel 5) eine genaue Pause abgenommen. Darnach bestätigt sich diese Regel allerdings nicht. Denn von den Linien, die parallel sein sollen, sind, von unten gerechnet, nur die 1., 3., 4. und 5. wirklich parallel. Aus der jedenfalls sehr verkleinerten Photographie konnte man das wohl nicht entnehmen. Jedenfalls wären da noch weitere Untersuchungen nötig. Der Holzschnitt von 1492, den heiligen Hieronymus darstellend, wird wohl kaum mehr Dürer zugeschrieben. Friedrich Haack hat dies neuerdings hervorgehoben (Funde und Vermutungen zu Dürer und zur Plastik seiner Zeit. Erlangen 1916). In der Rekonstruktion des Fensters vom Gehäus des Hieronymus (Tafel 19) fehlt oben auf der linken Seite eine Scheibe. Denn so dürfte sich Dürer das Fenster nicht gedacht haben.

München, März 1920.

Karl Doehlemann.

Albert Gümbel. Neue archivalische Beiträge zur Nürnberger Kunstgeschichte. Nürnberg, Verlag von I. L. Schrag (In Kommission) 1919. 8°. M. 3.—.

Der Verfasser, dem auch das Repertorium schon zahlreiche Beiträge verdankt, ist einer der besten Kenner der Nürnberger Archivalien aus dem hohen und späten Mittelalter und teilt uns in seiner neuesten Veröffentlichung, die dem Nürnberger Archivrat Dr. Ernst Mummenhoff zum 70. Geburtstag gewidmet ist, mit gewohnter Genauigkeit und Sorgfalt wiederum einige beachtenswerte Proben seiner wesentlich kunstgeschichtlichen Fragen zugewandten gründlichen und gewissenhaften Forschung mit. Die erste der in dem Büchlein vereinigten vier Studien beschäftigt sich mit der Nürnberger Goldschmiedfamilie Habeltzheimer im XIV. und XV. Jahrhundert. Von Friedrich Habeltzheimer dem Älteren wird u. a. aus den Akten festgestellt, daß er im Jahre 1391 einen »silbrein sark, darynne unssers herren leichnam liegen sol« also ein silbernes Kästchen zur Aufbewahrung der Hostie für die Sebalduskirche lieferte. Daraufhin und weil er ohne Zweifel einer der am häufigsten genannten und wohl auch am meisten beschäftigten Goldschmiede des damaligen

Nürnberg war, glaubt Gumbel ihm auch den uns erhaltenen silbernen Sebaldußarg von 1397 nicht ohne einige Wahrscheinlichkeit zuschreiben zu sollen. Unter den »neuen kleinen Düreriana«, welche die zweite Studie ausmachen, ist von größerem Interesse vor allem der Nachweis, daß Hans Harsdorfer als Unterhändler bei König Ladislaus von Böhmen und Ungarn dem Fürsten 1505 eine »hübsche gelümynte taffel, so mir Albrecht Torer und sein diner gemacht haben« also wohl eine Miniaturmalerei auf Pergament oder Papier schenkte, für die er selbst dem Künstler 45 fl. Rheinisch gezahlt hatte. Sache der Dürerforschung wird es sein, dieser »gelümynten taffel« etwa in den König Ladislaus betreffenden Archivalien genauer nachzugehen. Wertvoll ist dann weiterhin in der dritten Studie die Feststellung, daß an den Malereien des umfangreichen Geschlechterbuches, das Conrad Haller auf Anregen und Geheiß des Christoph Kreß (1484—1535), wie Gumbel gleichfalls nachweist, von 1533—1536 fertigstellte, außer den Malern Erasmus Kyrspach, Nikolaus Stör, Hans Plattner und Hieronymus Beheim — es kann sich doch wohl nur um den älteren der beiden Maler dieses Namens handeln, der 1578 starb (vgl. Thieme-Becker, Künstlerlexikon) — auch Georg Pencz beteiligt war. Ein Versuch, auf Grund der Stilkritik die fünf Hände von einander zu scheiden, dürfte wohl Erfolg versprechen. Georg Pencz ist mit Gumbel sicherlich das Bildnis des Christoph Koler zuzuschreiben, schwerlich aber auch dasjenige des Konrad Haller, das eine wesentlich andere künstlerische Handschrift zeigt, während das von Gumbel überschene Porträt des Lienhard Tucher (Fol. 208 a des Konrad Hallerschen Geschlechterbuches) der Art des Koler-Bildnisses am nächsten steht. Von geringerer Bedeutung sind die »Kleinen Vischeriana«, die den letzten (IV.) Hauptteil der Gumbelschen Beiträge ausmachen. Aber angesichts der durch Felix Dettloff, Hubert Stierling u. a. neu in Fluß gekommenen Vischer-Forschung wird, was hier über Peter Vischer als Vormund seiner Stiefgeschwister, über einen Bruder von ihm namens Wilhelm, über frühe Beziehungen des Erzgießers zum römischen König Maximilian, über ein paar gleichzeitige Namensvettern des Künstlers, über Henning Gode, das Vischersche Fuggergitter und den von Hans Vischer 1549 bei seinem Scheiden von Nürnberg ausgestellten Revers aus den Akten mitgeteilt wird, ohne Zweifel gleichfalls willkommen heißen werden.

Theodor Hampe.

Carl Neumann, Aus der Werkstatt Rembrandts, Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, herausgeg. von C. Neumann u. K. Lohmeyer. 3. Band, Heidelberg 1918, 168 S., 57 Abb.

Dieses wertvolle Buch des bekannten Rembrandtbiographen ist aus dem Drang des Kunstforschers erwachsen, den Blick immer neu zu schärfen und die Beobachtung zu bereichern, um zu erschöpfenderer Beschreibung und tieferem Verständnis der Kunstwerke seines Helden zu gelangen. Der Historiker konzentrierte das Auge auf einzelne Schöpfungen Rembrandts aus verschiedenen Schaffensgebieten und es interessierte ihn der Werdegang dieser Kunstleistungen; denn aus den Fortschritten der künstlerischen Arbeit gewann er einen Einblick in die Werkstatt des Malers, Radierers und Zeichners und am Gestaltungsprozeß beobachtete er die Stilentwicklung des Künstlers. Diese Einzeluntersuchungen des Gelehrten haben seine umfassende Beschäftigung mit Rembrandts Kunstschaffen zur Voraussetzung. Aber er ist mehrfach über seine in dem großen Rembrandtwerk niedergelegten Anschauungen hinausgewachsen. Sein Werturteil in bezug auf Rembrandts Gesamtwerk hat sich z. B. gewandelt. Im Mittelpunkt seiner früheren Darlegungen stand die Nacht-

wache. Jetzt nennt er sie ein Virtuosenstück, in welchem der Artistenehrgeiz des jugendlichen Meisters gipfele, und seine stärkere persönliche Anteilnahme hat sich dem greisen Künstler zugewandt, unter dessen Altersschöpfungen ein Meisterwerk den Forscher zu weittragenden Erkenntnissen befruchtet hat. Aber der Wandel gegen ehemals kommt außerdem in der neuen Problemstellung zum Ausdruck. N. ist nicht mehr bestrebt, Rembrandts Schöpfungen auf ein »metaphysisches Prinzip« seiner Kunst zu beziehen, sondern untersucht seine Schaffensweise. An konkrete Einzelbeobachtungen in Rembrandts Arbeiten knüpft er Schlußfolgerungen über sein Wirken und verfolgt die methodische Tendenz, der wissenschaftlichen Beurteilung von Echtheit und Datierung Kriterien zu erringen, das Urteil von dem imaginären Qualitätsgefühl zu befreien und auf objektive Erkennungszeichen der Stilisierung zu gründen. Dadurch gewinnen die von ihm untersuchten Spezialfälle exemplarische Bedeutung für Rembrandts Gesamtwerk. Der Schwerpunkt seiner Ausführungen liegt in dem Nachweis der lang währenden Beschäftigung Rembrandts mit seinen Bildideen und der dadurch bedingten Veränderung seiner Konzeptionen. Die allmähliche Entwicklung eines Bildes aus dem Reichtum seiner Erfindungen halten Rembrandts zeichnerische Studien fest, die einem Gemälde oder einer Radierung vorangehen. Aber Rembrandts Phantasie war nach diesen Vorarbeiten nicht erschöpft, sondern zeugte während der endgültigen Ausführung an der Komposition fort. Die Etats seiner Radierungen sind der Niederschlag der Stufen seiner künstlerischen Arbeit und diese Erfahrung vom Fluß der Rembrandtschen Bilder machte N. der Kritik seiner Gemälde nutzbar und wandte sie sogar auf seine Zeichnungen an. Leider hat er aber der methodischen Ausbeutung dieser fruchtbaren Erkenntnis entgegengearbeitet, indem er die Kontinuität des Schaffensprozesses unterbrochen, die Immanenz des Bildungsgesetzes durch die Annahme äußerer Anlässe oder Zufälligkeiten verdrängt hat und nur eine Sache von Rembrandts Werkstatt sein ließ, was ein Phänomen seiner Phantasie war. N.'s Ausführungen verlangen jedoch von jedem Rembrandtforscher die ernsteste Besinnung. Denn sein gedankenreiches Buch lehrt uns in Rembrandts Schöpfungen neues sehen und fördert uns in dem Bemühen, neue Methoden der Analyse aufzusuchen.

Der Verschwörung des Claudius Civilis in Stockholm (B. 520) ist Kap. I gewidmet. Erörterungen über die allmählich errungene, den Archivforschungen de Roovers zu verdankende Benennung des Bildes, über seine Entstehung und Zweckbestimmung nebst seiner späteren Geschichte, bis der Torso 1798 von einer in Schweden ansäßig gewordenen holländischen Familie der Stockholmer Kunstakademie gestiftet wurde, leiten ein, allgemeine Bemerkungen über Monumentalmalerei und Raumkunst und über Rembrandts Stellung zu seinen Auftraggebern schließen ab. Im Verein mit Jacob Jordaens und Jan Lievens sollte Rembrandt 1661 zum Schmuck des neuen van Campenschen Rathauses beitragen und aus dem Zyklus der Batavergeschichte die Verschwörung des Claudius Civilis malen; bis 1662 hing seine Leinwand an Ort und Stelle. Scharfsinnig hat N. aus einem Geschäftsvertrag zwischen Rembrandt und einem Gläubiger geschlossen, daß der Amsterdamer Magistrat Veränderungen an Rembrandts Gemälde verlangte, um derentwillen es 1662 von seinem Platz wieder abgenommen wurde und nicht zurückkehrte, weil es 1663 durch eine Komposition von J. Ovens ersetzt wurde. Das Mißgeschick des greisen Meisters, sein Werk nicht auf die Dauer an seinem Ehrenplatz zu sehen, hat N. zu einem Vorstoß gegen den Amsterdamer Magistrat veranlaßt, weil er von seiten der Stadtverwaltung Intriguen gegen seinen Helden vermutete. Zwar verweist er auf dessen bekannte Eigenwilligkeit, die ihn verhinderte, gegen sein Stilgefühl zugunsten seiner Auftraggeber zu verstoßen, möchte aber einen tieferen Grund in dem Bildungsgegensatz zwischen Rembrandt und den ver-

antwortlichen Leitern des neuen Rathausbaues erkennen. Diese, romanisch gestimmt und unter der Ägide eines J. Vondel humanistisch interessiert, und Rembrandt, der Vertreter des wahren nationalholländischen Kunstgeistes, seien Antipoden gewesen, Rembrandts Mitwirkung an der Ausschmückung dieses klassizistischen Neubaus »eine Art Komödie der Kunstgeschichte«. Diese Auffassung¹⁾ über die Motive der Ablehnung von Rembrandts Komposition dünkt mir nicht berechtigt; denn Rembrandt und der holländische Humanismus seiner Zeit standen sich nicht feindlich gegenüber, die humanistische Bildung, die im Muiderkring konzentriert war, ging nicht spurlos an ihm vorüber und manche Schöpfungen des Malers, zumal aus seiner Frühzeit, haben den Humanismus zur Grundlage, den ihm gesellschaftliche Lebenserfahrungen zuführten. In den fünfziger Jahren, als Anslo und Six nebst J. Vos und Vondel Führer des Muiderkrings waren, lebte Rembrandts humanistisches Interesse unter dem Einfluß des persönlichen Umgangs mit diesen Männern verstärkt auf, Rembrandt war seinerseits durch die Leidener Lateinschule und Universität für humanistische Gesellschaft vorgebildet und als Maler, der bedeutende Gegenstände der Historie wählte und dadurch von der Kleinmalerei seiner Kollegen abstach, schuf er im Sinn der Humanisten, die durch Vondels Mund erhabene Stoffe malerischer Darstellung heischten. Bildungsgeschichtliche und gesellschaftliche Zusammenhänge widersprechen nach meiner Ansicht der Annahme vom Gegensatz zwischen Rembrandt und den Amsterdamer Humanisten. Eher dünkt mir wahrscheinlich, daß Rembrandt grade seinen Konnexionen mit ihnen den Rathausauftrag verdanken durfte, bei dem es sich um einen antiken Stoff handelte. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß das Thema, das Rembrandt aus der Batavergeschichte zufiel, am meisten seiner persönlichen Begabung wahlverwandt war; denn eine Verschwörung bedeutete nicht bloß äußeres Agieren, sondern innere Teilnahme des Individuums unter der Ordnung einer Gesellschaft und das Nachtstück gab seinem Helldunkel Raum. Ferner konnte ein Humanist wie Vondel beteiligt gewesen sein, als Rembrandt 1653 die Szene des Fabius, der von seinem Vater eine Huldigung verlangt, malte; denn in diesem Bild vermutet N. mit Wahrscheinlichkeit im Anschluß an Weißman ebenfalls ein ursprünglich für das Bürgermeisterzimmer des neuen Rathauses bestimmtes Kaminstück. Seinen humanistischen Freunden verdankte Rembrandt weiterhin literarische Anregungen; die Quellenforschung muß Rembrandts Historien- und Gesellschaftsbilder auf humanistische Grundlagen beziehen, dergleichen dürfen die antiken Stoffe, die er gewählt hat, nicht schlechthin aus den primären Quellen des Altertums hergeleitet werden. Mit Recht hat daher N. im Gegensatz zu Valentinier und anderen Forschern betont, Rembrandt könnte sekundäre Quellen aus der Übersetzungsliteratur gekannt und benutzt haben, die ihm näher standen, als die Schriftwerke des Altertums, und unter seinen Zeitgenossen populär waren. Es ist aber nicht nötig, ein ausländisches Quellenwerk zu zitieren, die *Acerra philologica* des Rostocker Professors Peter Lauremberg von 1635; denn die humanistische Literatur des Muiderkrings verarbeitete antike Mythologie und Geschichte und machte sie in Holland volkstümlich. Konsequenterweise hätte N. gleichfalls für das Thema des Freiheitskampfes der Bataver mit sekundären Quellen rechnen dürfen, statt bei dem Urtext des Tacitus (histor. lib. IV, 13—16 u. 61) zu verharren. Dieser ist bekanntlich nur fragmentarisch erhalten. Wahrscheinlich ist,

¹⁾ Sie ist kurz nach N. und fast noch nachdrücklicher in einem höchst lehrreichen Aufsatz »Rembrandt en Vondel« von F. Schmidt-Degener verfochten worden (De Gids 1919). Mir scheint aber die Zuspitzung des Verhältnisses auf einen persönlichen Gegensatz Rembrandt-Vondel angesichts der breiten Ausdehnung der humanistischen, und nicht ausschließlich höfisch, sondern auch volkstümlich-national gefärbten Bildung nicht ganz gerechtfertigt. Mochte immerhin Vondel der Führer einer Gegenpartei sein, so müssen doch andere verantwortliche Persönlichkeiten Rembrandtgönner gewesen sein, die ihm den Auftrag verschafften.

daß der Nationalheld Civilis in volkstümlicher Überlieferung fortlebte, und weil die Geschichte populär war, zum Rathausschmuck gewählt wurde. Neben den bildlichen Darstellungen, die z. B. seit 1613 im Versammlungssaal der Generalstaaten im Haag, von Otto van Veen gemalt, zu sehen und durch Stiche *Tempestas* verbreitet waren, ging gewiß eine literarische national-holländische Überlieferung nebenher, die zumal in historisch interessierten Humanistenkreisen geläufig sein mußte. Diese sekundären Quellen, z. B. Chroniken, wären der Boden gewesen, aus denen heraus Rembrandts Bildidee gewachsen wäre. In diesem Fall könnte die Kenntnis der Quelle Rembrandts Auffassung des Themas erläutern helfen, wozu die primäre Quelle (Tacitus) trotz einzelner stofflicher Übereinstimmungen wegen stilistischer Differenzen (Inszenierung, militärische Zucht) und zumal wegen des Fehlens einer ausführlichen Schilderung des bei Rembrandt dominierenden Schwuraktes nicht ausreicht. Die quellenmäßigen Voraussetzungen von Rembrandts Komposition, genauer bestimmt, könnten geeignet sein, die Inszenierung seines Gemäldes zu erhellen.

Diese steht im Kern von N.'s Untersuchung. Vorzügliche Einzelbeobachtungen und treffliche Licht- und Farbenbeschreibungen begleiten den Nachweis, daß die Verstümmelung des Bildes von Rembrandt persönlich herrührt. Den Ausschlag gibt ein von N. entdecktes und beschriebenes *Pentimento*. Es schimmert nämlich auf der linken Seite zwischen den Rückenfiguren in der Mitte und der Profilfigur am Rand durch die Malerei des Tisches der Unterkörper des linken Nachbarn neben Civilis durch. Der Tisch ist also an dieser Stelle spätere, aber von R. stammende Übermalung. Er reichte vordem von rechts kommend knapp über die Rückenfigur hinaus, die den rechten Arm zum Schwur erhebt, und links neben der Schulter dieses Mannes ist noch die frühere Tischecke zu erkennen. Auch Civilis stand also einst am linken Tischende, ehe die Unterkörper der 3 Hauptpersonen bis auf die linke Randfigur durch den verlängerten Tisch verdeckt, die einstigen Stehfiguren in Sitzfiguren verwandelt wurden. Im Zusammenhang mit dieser Korrektur des Tisches ist nach N.'s Ansicht eine weitere Ergänzung vorgenommen worden; um Civilis tiefer in den Raum zu schieben, habe Rembrandt das *Repoussoir* im Vordergrund verstärkt und eine Rückenfigur hinzugemalt. Denn der Mann mit zum Schwur gehobener Rechten, eine »Stehfigur hinter einem Stuhl«, passe nicht in das Raumgefüge des ehemals heilen Monumentalbildes. Dies ist in den Münchener Vorzeichnungen überliefert. N. hat zum ersten Mal versucht, diese vier Blätter verschiedener Größe chronologisch zu ordnen und an ihnen unter Zuhilfenahme von Urkunden die Entstehungsgeschichte von Rembrandts Bataverschwur zu verfolgen.

Nach Govert Flincks Tode wurde das Thema 1661 Rembrandt in Auftrag gegeben. Vom Bogenfeld der Rathausgalerie waren die Proportionen der Leinwand zwischen der Abrundung oben und einem für ein Schriftband frei zu lassenden Streifen unten vorgeschrieben. Die Hallenarchitektur eines Zentralbaues stand gleichfalls von vornherein fest. Abweichungen melden sich, nach N., in der Figurengruppierung der Entwürfe, weil Rembrandt in der Wahl des fruchtbaren Moments geschwankt habe. Das kleinste Blatt (HdG. 410) sei zugleich das älteste, welches die erste Konzeption bewahre. Die Szene zerfalle in Schwur- und Trinkakte einzelner Individuen, und dienende Personen (hinter dem Tisch links) trügen gemeinsam etwas an ein Opferfeuer. Dies brenne inmitten des Hintergrundes auf einem Altar und vor seinem Schein wurden die Figuren zu Dunkelsilhouetten. Von diesem »höchst phantastischen Effekt« und der »seltsamen Idee« der Inszenierung habe Rembrandt in dem zweiten Entwurf (HdG. 411) sich befreit. Auf einem Podium, zu dem eine ganz schmale Treppe im Vordergrund hinaufführe und über dem ein breiter Baldachin schwebte, spiele sich vor einem Tisch die Schwurszene ab. Die Handlung ist einheitlich geworden, aber Rembrandt »über den Schwerpunkt des zu wählenden Vorgangs noch nicht klar«. Die meisten Figuren seien gegen

links geballt, rechts, jenseits einer Lücke, abermals Personen angegeben, »die stehende Gestalt in der Mitte würde Civilis sein, der einer sich aufs Knie niederlassenden den Eid abnimmt«. Es handelte sich demnach um eine antithetische Komposition, wo Civilis seinen Mannen gegenüber gestellt und durch ein Intervall von ihnen isoliert, der Verschwörungsakt in eine Folge von Einzelakten zerlegt wäre. Der endgültigen Fassung viel näher komme die Zeichnung HdG. 412: die Bankettszene der um den Tisch sitzenden und stehenden Eidgenossen sei errungen, und diese Neuerung im Interesse der Lichtführung vollzogen. Während im Gegensatz zu HdG. 410 in HdG. 411 die Beleuchtung neutral war, sei nunmehr Tischbeleuchtung eingeführt, die Lichtquelle hinter einer abgedunkelten Figur versteckt worden; es ergaben sich diesseits des Tisches Rückenfiguren, die ins Gemälde übernommen wurden. Die Figurengruppierung sei nunmehr zentralisiert, der Häuptling in die Mitte gerückt und die Gesamtkomposition mit der der letzten Zeichnung (HdG. 409) und des Gemäldes aufs engste verwandt, der Baldachin wieder preisgegeben. Dagegen weiche die Bildwirkung völlig ab. Das Blatt sei zwar beschnitten, aber nur unten und dort, wie die Proportionen der übrigen Blätter ergäben, höchstens 1 cm verloren gegangen, sodaß die Füße der Menschen und das Schriftband zu ergänzen seien; Treppe und Tenne der übrigen Entwürfe seien nicht vorhanden gewesen. Letztgültige Studie war schließlich nach N.'s Ansicht die größte und deutlichste Zeichnung HdG. 409 auf der Rückseite eines »Partezettels«. Auf ihr fußte Rembrandt bei der Ausführung seines Monumentalgemäldes und sie müsse darum auch für die Ergänzung des Fragments zugrunde gelegt werden. Aus dem Vordergrund von HdG. 412 wurden die Akteure wieder in den Mittelgrund raumeinwärts geschoben, jenseits der Tenne und auf das Podium, zu dem eine breite durch ein Löwenpaar flankierte Treppe hinaufsteigt. Die Hauptszene spielt in der Mitte um den Tisch, an dessen linkem Ende Civilis mit gehobenem Schwerte im Kreise seiner Mannen steht; ganz links drängt Volk herbei, rechts beim Weingefäß vermutet N. Diener vor einer Loge, aus der eine Figur zur Mittelgruppe hinüberschaue.

Nach dieser Studie habe Rembrandt das Gemälde ausgeführt und vollendet; es hing im Sommer 1662 an seinem Platz im Rathaus. Aus unbekannten Gründen war jedoch der Magistrat nicht einverstanden und verlangte Veränderungen, wofür er außer dem (noch nicht bezahlten) Honorar eine besondere Vergütung in Aussicht stellte; die Leinwand wurde wieder abgenommen und kehrte in Rembrandts Atelier zurück. Unterdessen (Aug. 1662) verhandelte der Maler mit einem Gläubiger (Ludick); in einem Geschäftsvertrag wurde ausgemacht, daß eine Quote des Honorars und der Entschädigungssumme letzterem zufallen sollte. Aber diese Vereinbarung wurde niemals eingelöst; denn Rembrandt korrigierte sein Rathausbild nicht, trotz des Wunsches seiner Auftraggeber, das Gemälde wurde darum nicht wieder angenommen, sondern 1663 durch eine Komposition des J. Ovens ersetzt. Infolgedessen verfiel das Honorar samt dem Zuschlag, der Vertrag mit Ludick war gegenstandslos geworden. Scharfsinnig hat N. erschlossen, daß das für das öffentliche Gebäude bemessene Riesenbild im Interesse des Gläubigers einträglich gemacht und zu einem verkäuflichen Tafelbild, dem Stockholmer Fragment, zurechtgeschnitten sei; so konnte Ludick befriedigt werden, sei es nun, daß ihm der Torso an Zahlungsstatt übergeben, sei es daß er von Rembrandt selbst verkauft und der Erlös dem Gläubiger zugestellt wurde. Nach N.'s Ansicht hatte aber Rembrandt der Verstümmelung eine Neuredaktion des Torsos folgen lassen, das neue Bildfeld seinem verengerten Rahmen angepaßt, um dem Fragment eigene bildmäßige Geschlossenheit zu verschaffen. Dies sei das Motiv der *Pentimenti* gewesen, die somit später als die Verstümmelung datiert werden müßten. Denn die Beschneidung habe die Architektur preisgegeben, welche seither die lockere Figurengruppe rahmte; nunmehr

wäre jedoch die Fessel von der Peripherie in ein Raumzentrum verlegt. Nebst der Verlängerung des Tisches gehöre der von hinten gesehene Mann mit zum Schwur erhobener Rechten im Vordergrund der Neuredaktion an, welche nach der Ablehnung des Monumentalbildes durch den Amsterdamer Magistrat vermutlich im Jahre 1663 den Werdegang von Rembrandts Civilisgemälde beendete.

Gegen diese Datierung der *Pentimenti* des Stockholmer Torsos habe ich in einem Vortrag in der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (Sitzungsbericht vom 10. Okt. 1919) ausführlich mich verbreitet. Meine Prüfung von N.'s Argumenten führte zu dem Ergebnis, daß die Korrekturen nicht nach, sondern vor der Verstümmelung und noch im Rahmen der Gesamtkomposition vorgenommen worden sind; sie dürfen nicht durch eine äußere Zwangslage, sondern durch den Stilwillen ihres Autors erklärt werden und sind in den Zeichnungen (HdG. 410 und 411) vorbereitet worden. Die phantastische Beleuchtung, die N. in HdG. 410 hineinsieht, widerspricht Rembrandts Stil; für die Silhouettenhaftigkeit der Figuren war die breite Feder bei dem kleinen Format des Blattes verantwortlich. Die Figuren trennen sich nicht in Schwur- und Trinkszene, sondern der Akt ist einheitlich und Civilis dominiert an der gleichen Stelle wie im Gemälde; seine Halbfigur ragt jenseits des Tisches auf. Dieser hat bereits die verdoppelte Länge wie nach der Korrektur des Gemäldes und läuft zwischen den Hauptpersonen durch. Der Bataver diesseits des Tisches, der N. einen Kelch anzusetzen scheint, ist mit dem stehenden Jüngling nebst dem sitzenden Greis des Bildes identisch. Die von N. in HdG. 411 Civilis benannte Stehfigur ist abermals der im Gemälde an derselben Stelle auftretende Jüngling, die Einzelfigur links daneben meint den Alten, der mit der linken Hand die Schale über den Tisch Civilis entgegen streckt. Dieser steht inmitten seiner Mannen ebendort wie im Gemälde und ist an seiner hohen Kopfbedeckung zu erkennen. Auch HdG. 411 enthält bereits den verlängerten Tisch, der aber hinter der Hauptgruppe durchläuft. Die einheitliche Rückwand und den Baldachin teilt das Blatt gleichfalls im Gegensatz zu HdG. 409 mit dem Gemälde. HdG. 410 und 411 fallen also nicht heraus, sondern halten die übliche Figurengruppierung inne und stehen dem korrigierten Zustand des Gemäldes näher als HdG. 409. Sie sind somit nicht früh und alsbald verworfen, sondern müssen spät sein und mit der Umarbeitung des Gemäldes zusammengekommen werden. Ferner hat die Verstümmelung von HdG. 412 gewiß nicht nur unten jenen schmalen Streifen, sondern auch die obere Abrundung beseitigt, die durch den Platz im Rathaus gefordert und in allen übrigen Zeichnungen auch berücksichtigt wurde. Dies hat N. bei seiner Berechnung der ehemaligen Proportionen dieses Blattes außer Acht gelassen¹⁾ und es steht nichts im Wege, das Fragment an allen vier Seiten und zur Bildform der anderen Entwürfe zu ergänzen (etwa 17,5 : 16 cm). Die Übereinstimmung seiner Architektur mit der in den übrigen Blättern rechtfertigt außerdem die Ansicht, daß auch in HdG. 412 eine Tenne und Treppe, von Löwen flankiert, den Raum einleiteten und auf die Hauptszene im Mittelgrund hinführten. Andererseits stimmte die große Zeichnung HdG. 409 mit Rembrandts Monumentalgemälde erster Fassung nicht genau überein. Hinsichtlich des Tisches gehört sie mit dem ersten Zustand (vor der Verlängerung) zusammen, ist also älter als HdG. 410 und 411; desgleichen ist die Architektur verschieden. Aber schon der Größenmaßstab der Figuren des Gemäldefragments gestattet nicht, die figürlichen und architektonischen Angaben der Zeichnung in dem Bogenfeld der Architektur des Rathauses vollständig unterzubringen. Folglich kann

¹⁾ Dies hat auch F. Saxl (Kunstchronik 1921 S. 323) versäumt, wodurch er zu falschen Schlüssen verleitet wurde.

Rembrandt von vornherein die Anordnung der Zeichnung nicht exakt auf das Gemälde übertragen haben. In HdG. 410 und 411 sind die Intervalle zwischen der Hauptgruppe in der Mitte und den Nebenfiguren am Rande geringer und diese Randfiguren reduziert; diese Raumteilung paßte genauer in das zur Verfügung stehende Bogenfeld.

N. hat die Zeichnungen mißverstanden¹⁾ und darum auch chronologisch nicht richtig geordnet. Seine Schilderung vom Entwicklungsgang der Komposition läßt außerdem die wünschenswerte Klarheit vermissen, weil er sie, statt der Chronologie der Blätter gemäß, in umgekehrter Reihenfolge vorgetragen hat. Mir stellt sich nunmehr die Geschichte des Bildes auf Grund seiner *Pentimenti* und Vorzeichnungen folgendermaßen dar:

Als Rembrandt im Jahre 1661 den Auftrag für ein Civilisbild erhielt, entwarf er eine große Zeichnung (HdG. 412) und korrigierte mehrfach diese erste Skizze. Nach ihr fertigte er alsbald eine größere Variante (HdG. 409) an, deren sorgfältige und deutliche Durcharbeitung für seine Auftraggeber berechnet war; sie könnte dem Amsterdamer Magistrat vorgelegt und von ihm gebilligt worden sein. In Anlehnung an sie hat Rembrandt 1661 sein Gemälde begonnen. Wie weit er aber bei der Ausführung diese Studie innegehalten hat, läßt sich außerhalb des Fragments nicht mehr genau kontrollieren, doch muß er die Proportionen der Figuren zum Bildfeld verändert haben. Aber außer der allgemeinen Gruppierung der Hauptfiguren behielt er den kurzen und niedrigen Tisch und die an seinem linken Ende stehenden Führer bei. Während der Arbeit hat nun aber der Maler seinem Stilwillen nachgegeben und Veränderungen seiner ersten Konzeption gewünscht: einen längeren und höheren Tisch, eine einheitliche Wandfläche über den Häuption der Mittelgruppe und einen Baldachin. Die Wirkung seiner Korrekturen hat er zuvor in Zeichnungen erprobt. Er schwankte noch in HdG. 411, ob er die Hauptfiguren nicht vor den verlängerten Tisch hervorholen sollte, hat sich aber in der letzten Zeichnung HdG. 410 dafür entschieden, ihn zwischen diese Personen zu stellen. Getreu diesen spätesten Studien hat Rembrandt die Neuerungen in sein Rathausbild eingearbeitet und das so vollendete Gemälde im Frühjahr 1662 abgeliefert. Als es an Ort und Stelle aufgehängt war, ergab sich, daß es mit dem vom Magistrat genehmigten Entwurf nicht übereinstimmte, sondern eigenmächtige Veränderungen des Malers aufwies. Rembrandt hatte den Vertrag nicht innegehalten und hierin erblicke ich die Ursache für das Verlangen seiner Auftraggeber, die Komposition erneut zu überarbeiten, mit dem Zwecke, die erste Fassung wieder herzustellen, d. h. der Hauptperson ihren Vorrang zurückzugeben. Es mögen sich Verhandlungen angesponnen haben, die namentlich die Geldfrage berührten und längere Zeit in Anspruch nahmen, ehe das Bild wieder abgenommen und Rembrandt eine besondere Entschädigung für seine nachträgliche Mehrarbeit zugesichert wurde. Trotzdem hat der Maler seine Komposition nicht verändert und, eigenwillig wie er war, den Auftrag ausgeschlagen. Um seinem Gläubiger entgegenzukommen, zerschnitt er sein Schmerzensbild, aber kein Pinsel hat den Torso mehr berührt, nicht einmal um Restbestände aus dem Gesamtbild (Hand rechts, Baldachinrand) zu verstecken.

Die Erkenntnis der langwierigen Beschäftigung, die Rembrandt seinem Civilis und anderen Gemälden widmete und welche Veränderungen der Konzeptionen zur Folge hatte, lieferte N. den methodischen Grundgedanken seines Buches, den er an Rembrandts graphischem Werk erprobte (Kap. II). Er hat damit dem Verständnis von der Schaffensweise unseres Meisters eine verheißungsvolle Quelle erschlossen.

¹⁾ Aber auch das Gemälde; der halb versunkene Mann im Vordergrund ist nicht zur Steh-, sondern zur Kniefigur zu ergänzen; nicht ein Stuhl, sondern ein Schild verdeckt ihn z. T.

Seine Untersuchung nimmt ihren Ausgang von Zeichnungen, die mit Radierungen oder Gemälden in Beziehung stehen und läuft darauf hinaus, solche Studien nicht mit den Ausarbeitungen, d. h. mit deren Vollendung gleichzeitig zu datieren, sondern größeren Spielraum vor und selbst nach jenem Terminus zu berücksichtigen. Das Hundertguldenblatt ist, wie Seidlitz und andere erkannt haben, die Schöpfung eines Jahrzehnts, zwar »um 1649« vollendet, aber schon in den letzten 30er Jahren begonnen. R. Hamann hatte ferner an der Hauptfigur Korrekturen entdeckt, die eine frühere Komposition überarbeiteten, wo Christus tiefer stand und das Postament neben ihm niedriger war; er datierte diesen Voretat (von dem kein Abdruck vorhanden ist) »um 1640« und erkannte darin einen frühen Bestandteil der gegenwärtigen Radierung. Diese Auffassung hat N. mit neuen und gewichtigen Argumenten bestätigt und erweitert, indem er die frühere Datierung mit Recht auf die Gruppe der Heilungsuchenden zu Christi Füßen ausdehnte. Leider aber ist seine Darstellung nicht ganz eindeutig ausgefallen. Den Ausgangspunkt bildet die bisher falsch (um 1648) datierte Berliner Vorzeichnung zu dieser Gruppe (HdG. 56); er versetzt sie richtig in die 2. Hälfte der 30er Jahre. Die Beweisführung gipfelt in der Entdeckung eines Lionardomotivs: der Mann im Kontrapost, den Kopf nach rechts, die Hände nach links bewegt, stammt von Lionardos Abendmahl, das Rembrandt während den 30er Jahren mehrmals abgezeichnet hat, und in der Dresdener Rötelzeichnung (HdG. 297) kommt jene Halbfigur am rechten Tische vor. Diesem Fund hat N. aber nicht die wünschenswerte Schlußkraft für die frühere Datierung der Vorzeichnung zum Hundertguldenblatt verliehen, sondern sie in doppelter Weise eingeschränkt und zwar 1. durch seine noch zu erwähnende Analyse der Zeichnungen nach Lionardos Abendmahl, welche die Datierungsfrage betreffen und gerade für die Dresdener Rötelzeichnung eine Doppeldatierung (30er und 50er Jahre) verlangen, wodurch die frühe Ansetzung der Vorzeichnung zum Hundertguldenblatt wieder in Frage gestellt wird, 2. durch die unrechtmäßigen Zweifel an der Einheitlichkeit, genauer an der simultanen Entstehung der Berliner Federzeichnung selbst. Infolge dieser Unsicherheit hat N. schließlich seine Neudatierung dieser Zeichnung nicht konsequent genug für die Interpretation der Radierung ausgenutzt. Obwohl er eingangs das Thema der Gesamtkomposition mit dem Vorstellungskreis der 30er Jahre und zumal mit der Berliner Johannespredigt in Beziehung setzt, die Detailstudie abermals der Frühzeit einverleibt, hält er am Schluß seiner Ausführungen doch wieder daran fest, daß die Verwendung der Vorzeichnung in der Radierung erst 10 Jahre später, also Ende der 40er Jahre, stattgefunden habe, statt im Gegenteil seine Erkenntnis im Einklang mit Seidlitz und R. Hamann für den Nachweis des langwährenden Werdegangs der Radierung selbst auszunutzen. Er beruft sich auf Veränderungen, welche die Vorzeichnung in der Radierung erfahren habe. Sie sind aber für Rembrandts Benutzung seiner Studien überhaupt charakteristisch¹⁾, ohne darum die Annahme eines längeren Zeitabstandes zu rechtfertigen, zielen auf geläuterte Bildwirkung, verraten lineare Zentralisation; Rembrandts dekoratives Bildschema, das der zwanglos hingeworfenen Zeichnung noch mangelt, entspricht seiner Kompositionskunst um 1640. Die liegende Frau auf der Matte ist eine Variante der Maria in der Londoner Begegnung unterm Kreuz (B. 245, um 1642), erscheint beidemale im selben Sinn, sodaß die Priorität der Radierung wahrscheinlich ist.

Ungeteilte Zustimmung dürften dagegen N.'s Ausführungen über das Verhältnis der soeben erwähnten Berliner Johannespredigt (B. 215) zu der Federzeichnung bei Bonnat (HdG. 687) finden. Mit Recht hält der Gelehrte an der einheitlichen Entstehung der Grisaille

¹⁾ Repertorium XLI (1918), S. 34 ff.

1634—36 trotz der Anstückung der Leinwand fest und führt zu diesem Zweck erstmalig die treffliche Beobachtung ein, daß die Hintergrundslandschaften des Gemäldes und der Radierung »Verkündigung an die Hirten« (b. 44) sogut wie identisch sind. Die Zeichnung würdigt er nicht als Vorstudie, sondern als späteren Rahmenentwurf (50er Jahre), bringt sie einleuchtenderweise mit der Erwerbung des Bildes durch Jan Six in Zusammenhang, gründet seine Ansicht aber vornehmlich auf den gegen diese Grisaille veränderten Kompositionstil. Er verweist auf die Blockhaftigkeit der Figuren, die Schichtung der Gruppen und die Zentrierung des Ganzen, womit er ein Leitmotiv Rembrandtscher Bildgestaltung berührt hat. Der Rahmenentwurf als solcher steht damit in Zusammenhang und gibt N. Veranlassung zu feinsinnigen Bemerkungen über ein Stilmerkmal Rembrandtscher — und holländischer — Bilder: »mehrfache Rahmung« der Hauptszene durch Architektur und Helldunkel. Zum schönsten seines Buches gehört schließlich N.'s Besprechung des Pariser Samariters von 1648 (B. 328) samt den Vorzeichnungen (HdG. 605, 885, 1350), die er abermals nicht sämtlich in unmittelbare Nähe des Gemäldes, sondern z. T. mehrere Jahre zuvor zunächst der Berliner Samariterzeichnung von 1644 (HdG. 61) einrückt.

Mit langjähriger Beschäftigung, die Rembrandt an seine Gemälde und Radierungen fesselte, möchte N. im weiteren Verlauf seiner Abhandlung auch angesichts der Zeichnungen des Meisters rechnen. Denn, so führt er aus, seine Zeichnungen waren für Rembrandt kein verborgener Schatz, sondern lagen, nach Darstellungstoffen geordnet, bereit, die Phantasie des Malers durch Erinnerungen zu beflügeln. Blätterte er in ihnen, so hätte der fortgeschrittene Künstler ältere Arbeiten mit kritischen Augen betrachtet und könnte solche seinem entwickelteren Stilgefühl durch Überarbeitungen anverwandelt haben. Sie machten sich heutzutage durch die Verschiedenheit des Zeichenstils bemerkbar. Der Kritik der Rembrandtzeichnungen glaubt N. neue und schärfere objektive Erkennungszeichen liefern zu können, wenn die zeichnerischen Differenzen eines Blattes in ihrer Sonderart bestimmt und als Stilunterschiede verschiedener Schaffensperioden ihres Autors erklärt, historisch begründet und in Doppeldatierungen zum Ausdruck gebracht würden. Bewährt sich dieser Gedanke N.'s, den er schon kurz zuvor in seiner Ausgabe Rembrandtscher Handzeichnungen (Piper, München 1918, S. 25 f.) vorsichtig angedeutet hatte, so besitzt er große Tragweite für die Erforschung der Zeichenkunst Rembrandts dank der Verfeinerung der Stilkritik zur Ordnung seines graphischen Werkes. Er verlangt darum die ernsteste Prüfung und muß auf seine Gültigkeit erprobt werden. Vorerst kann ich ihm jedoch nur heuristischen Wert für eine mögliche Interpretation zugestehen, und N.'s Darlegungen haben mich nicht von seiner wirklichen Berechtigung überzeugt¹⁾.

Von vornherein erscheint mir N.'s Schlußfolgerung nicht zwingend. Denn es ist etwas anderes, wenn der Künstler in dauerndem Schauen einer Bildidee während der Arbeit zu Wandlungen gedrängt wird, und etwas anderes, wenn er Vergessenes gelegentlich wieder ansieht und »verbessert«. Das kontinuierliche Wachstum der Bilder gehorcht einem inneren Gestaltungsgesetz der künstlerischen Phantasie, während im anderen Fall (Zeichnungen) die Tätigkeit nach einer Unterbrechung durch einen äußeren Zufall wieder angeknüpft würde. Ferner bewahrte sich Rembrandt als Zeichner größere Freiheit, die auf die Ausgeglichenheit seiner Bildschöpfungen verzichtete, Korrektheit der Linie preisgab, Unfertigkeiten übergab und trotz der »Verbesserungen« stehen ließ; zuweilen stieß er den ersten Entwurf um, ohne seine Schlacken zu beseitigen, es sei denn, daß er sich weißer Deck-

¹⁾ R. Hamann (Monatshefte XIII, 1920, S. 119 ff.) hat aber völlig, F. Saxl (Kunstchronik 1921, S. 324 f.) fast widerspruchlos die Ausführungen N.'s angenommen.

mittel bediente, um die endgültige Fassung anschaulicher zu machen. Kurz, daß Rembrandts Zeichnungen, wie diejenigen anderer Künstler, Korrekturen enthalten, ist bekannt, aber darum ist man noch nicht berechtigt, sie mit denen in seinen Radierungen und Gemälden auf gleiche Stufe zu stellen, geschweige jahrelange Distanz zwischen ursprünglichem und neuerem anzunehmen. Um eine solche zu beweisen, ist umfassende Einsicht in die Mannigfaltigkeit von Rembrandts zeichnerischem Ausdruck innerhalb einer Stilperiode und in seine Entwicklung als Zeichner unumgängliche Voraussetzung. Diese ist bisher noch nicht errungen, und darum bleibt der Versuch der Doppeldatierungen der Gefahr des Zirkelschlusses ausgesetzt, heterogene Strichführung in einem Zeichenblatt nicht durch eine Veränderung des Ausdrucks oder der Technik, sondern durch einen Stilwandel und diesen durch zeitlichen Abstand zu erklären, mit anderen Worten zeichnerische Verfahren früherer und späterer Zeit zu konstruieren. Dieser Gefahr der *petitio principii*, ist N., scheint mir, nicht entgangen.

Prüfen wir seine Argumente. An vier Beispielen unternimmt er die Analyse: der Dresdener Rötzelzeichnung nach Lionardos Abendmahl (HdG. 297), dem Stockholmer Hiob (HdG. 1548), der Münchener kranken Frau im Bett (HdG. 418) und dem Salomo am Sterbebett Davids in Chatsworth (HdG. 830). Überall entdeckte er eine Diskrepanz der Strichführung: von der feinen und spitzen Linie, die den Details nachgehe, steche der gröbere und breitere Strich ab, der eine Gesamtform umreißt und stärkere Raumwirkung erzeuge. »Überarbeitung« läßt im Abendmahl namentlich der doppelte Christus, im Hiob die radikalere Kompositionsveränderung erkennen, in der kranken Frau das vordere Mädchen, das von Linien durchkreuzt wird, die zur Bettdecke hinter ihr gehören, und an Davids Bett die Spirale des Pfostens, die um einen geraden Kern sich windet.

Angesichts der bedeutenden Korrekturen der Hiobzeichnung scheint sich N.'s Auffassung am ehesten zu bestätigen. Der Gelehrte datiert die Überlebens des ersten Entwurfs »die sorgfältig durchgezeichneten Köpfe«, in die Mitte der 30er Jahre, die Parallelschraffen der Überarbeitung dagegen in Rembrandts Spätzeit und rechnet dazwischen mit einem Zeitabstand von etwa 20 Jahren. Minutiöse Detailarbeit im Stil der 30er Jahre ohne Parallelschraffen vermag ich nicht zu erkennen, gewahre vielmehr gerade in dem wieder zugedeckten Frauenkopf die breite Formgebung späterer Zeit (große leere Flächen). Die Kompositionsveränderung ist unbestreitbar, aber nicht viel später als der erste Entwurf entstanden. Dieser muß um 1650 datiert werden. Szenerie, Architektur und Baumschlag, das Größenverhältnis der Figuren zum Bildraum, ihre aufrechte Haltung bei festem Stand und ihre einfache Reihung, die geregelten Intervalle und die Gehaltenheit der Gesten kehren in Rembrandts Gemälden und Radierungen vom Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre wieder. Schon Saxl, auf den N. in bezug auf den links sitzenden Mann sich beruft, war im Irrtum, als er diesen mit dem verlorenen Sohn von 1636 (b. 91) verband. Diese Sitzfigur mit ihren auf den Schoß gravitierenden Gliedern und ihrer durch radiale Linien verstärkten Konzentration verkörpert vielmehr einen Typus, den Rembrandt erst im Lauf der 40er Jahre beherrschen lernte und der hier eine reine Ausprägung gefunden hat, die dem Berliner Tobias von 1645 (B. 249) verwandt und keinesfalls vorangegangen ist. Dasselbe radiale Kompositionsschema repräsentierte aber auch Hiob nach der ersten Korrektur (Hebung des rechten Unterarms trotz gesenktem Oberarm). Folglich rückt der erste Entwurf der Komposition nahe an die späteren Etats und an die 50er Jahre heran. Wir haben nicht mit einem weiten, sondern mit einem kurzen Zeitabstand zu rechnen, mit anderen Worten: Doppeldatierung ist überflüssig.

Desgleichen bei der Rötzelzeichnung des Abendmahls. Hatte N. die Grundzeichnung

des Hiobblatts zu früh datiert, so hat er die »Überarbeitung« der Lionardokopie zu spät gerückt. Eine eigene Beobachtung N.'s widerspricht dieser Beurteilung. Schon gelegentlich seiner Ausführungen über das Hundertguldenblatt hatte er, wie gesagt, auf diese Nachzeichnung verwiesen, wegen des Mannes mit der Kontrastbewegung von Kopf und Armen. Diese Figur hat Rembrandt von Lionardo; sie fehlt in dem zweiten Exemplar seiner Nachzeichnungen des Abendmahls (HdG. 65), woraus wir schließen dürfen, daß das Dresdener Blatt dem Berliner von 1635 voranging. Nun hat N. festgestellt, daß jener Kontrapost in der Vorzeichnung zum Hundertguldenblatt unverändert blieb, in der Radierung selbst dagegen abgeschwächt wurde und für diese Beruhigung der Bewegung die im Lauf eines Jahrzehnts fortgeschrittene Reife des Künstlers verantwortlich gemacht. Sinngemäß müßte die von N. den 50er Jahren zugerechnete »Überarbeitung« der Abendmahlzeichnung (vgl. C. Neumann, Rembrandt 2. Aufl. [Berlin-Stuttg. 1905], S. 452) den Kontrapost beseitigt oder aber unberührt gelassen haben. Statt dessen betonte sie den Impuls der Doppelbewegung erst recht, ersetzte die unbestimmteren Linien der Grundzeichnung durch zielsichere Konturen der Arme und Hände einerseits und des Halses anderseits und verschärfte den Gegensatz der Richtungen, steht also der von N. sonst vertretenen Auffassung seiner Frühzeit näher. Aber für die Sonderung der Zeichenschichten und für die zeitliche Trennung von Grundzeichnung und Überarbeitung war bei N. der Wechsel der Strichführung maßgebend, aus dem er verschiedene bildnerische Funktionen abliest: der Nahsicht des Bildniszeichners (30er Jahre) schreibt er die feinlinige Behandlung zu, die weich und tonig wirke, der Fernsicht (50er Jahre) sei die »plastische Eindeutigkeit« des »hingehackten Striches« der korrigierenden Fassung angemessen, dem eine bildhauerische Vorstellung vom Umriß eigne. Um diese Verschiedenheit aus der Entwicklung von Rembrandts Zeichenkunst zu erweisen und damit man vergleiche, wie der Zeichner in den 30er Jahren den Rötzel handhabte, beruft sich N. auf den Dresdener Ecce Homo (HdG. 221) und die Berliner Nachzeichnung nach Lastmans Susanna (HdG. 45). Hier findet sich jene Flockigkeit des Gesamtbildes wieder, der aufgelöste Kontur, der nicht aus einer, sondern aus vielen Linien besteht, die kurz, häufig abgesetzt und durchkreuzt sind, und erst in ihrer Gesamtheit zu Formgrenzen zusammenschießen; die Form ist nicht fest und eindeutig umrissen, sondern ihr Rand zu einer in die Innenform eindringenden und in den Freiraum hinausweisenden Zone verbreitert. Dies Zeichenverfahren bestimmt N. als das der Grundzeichnung des Abendmahls aus den 30er Jahren. Ihm setzt er jene prägnantere plastische Formgebung der »Überarbeitung« gegenüber; wenn er nun aber diese aus Rembrandts Frühzeit verbannt, so fordern grade die von ihm herangezogenen Rötzelzeichnungen das Gegenteil. Denn inmitten jener Auflösung behaupten sich dort kompakte Gebilde. Einzelformen und zumal Susanna selbst sind mit denselben scharfen und festen Konturen umzogen, die langgestreckt und gern winkelig gebrochen, durch Parallelen verdoppelt sind und am Ende Nachbarlinien überschneiden. Diese bestimmte Umgrenzung hielt die »Überarbeitung« der Abendmahlszeichnung inne, und N. weicht dem wirklichen Sachverhalt aus, wenn er die auch von ihm erkannte in der Susannazeichnung charakteristische Doppellinie der Abendmahlzeichnung abspricht. Vielmehr sind auch hier Parallelen Stilmerkmal und der Kopf des dritten Jüngers von links (zweimal umrissener Schädel) mit dem des Lanzenträgers ganz rechts auf dem Ecce Homo identisch. Wenn ferner Susannas linker Oberschenkel unten gleichfalls diese feste Schiene, oben dagegen lockere Bögen hat, so finden wir diesen Dualismus in der Abendmahlszeichnung wieder (Arme). Rembrandts Zeichenkunst der 30er Jahre beschränkte sich also nicht auf eine Liniengattung, sondern pflegte verschiedene zugleich und suchte in dem Kontrast von locker und fest Ausdruck, wobei den letzteren Arten Bewegungsimpuls innewohnt. Folglich

ist die Abendmahlszeichnung nicht der Zeuge zweier getrennter Stilperioden, sondern ganz die Leistung des jungen Rembrandt von 1635; sollte Rembrandt denn auch, sonst so rücksichtslos gegen seine eigenen Erzeugnisse, um die Abendmahlszeichnung zu korrigieren, einen besonderen Röteltift sich geliehen haben, der seit der Mitte der 30er Jahre nicht mehr in seinen Händen gewesen war? Streng genommen dürfen wir darum überhaupt nicht von Überarbeitung sprechen und zwei verschiedene Kompositionsschichten sondern. Vielmehr handelt es sich um ein einheitliches Werk, und die Mischung der Linienführung ergab sich aus der Arbeitsweise des Zeichners. Die Susannazeichnung ist nämlich mit den Korrekturen der Hauptfigur geeignet, das Pentimento der Christusfigur des Abendmahls zu erhellen. Jene sollten dem Rumpf straffere Haltung geben, gleich der Aufrichtung, die Christi Oberkörper erfuhr¹⁾. Aber ohne diese verbessernden Linien wäre Susanna gar nicht komplett; sie sind somit unentbehrlich und nicht etwa später eingefügt; und ebenso steht es mit vielen Köpfen der Abendmahlszeichnung. Außerdem darf eine ernsthafte Kritik an der gegenständlichen Bedeutung der korrigierenden Akzente nicht vorbeigehen. Mehr als der menschliche Organismus war für sie die Gewandung maßgebend und am Körper betonten sie die Hälse und Arme nebst den Händen. In diese beweglichen und gestreckten Extremitäten legte der junge Rembrandt seinen mimischen Ausdruck. Schließlich haben aber, und das gibt den Ausschlag, die sog. nachträglichen Eintragungen Lionardos Original zur Voraussetzung. Anfangs entfernte sich der Kopist freier von seiner Vorlage, die Korrekturen bezweckten dagegen eine genauere Reproduktion des Vorbildes und sollten Züge des Originals einfügen, die bisher fehlten, oder ungenaue Andeutungen berichtigen. Dieser engere Anschluß an die Komposition des Italieners, von welchem Rembrandt in seinen späteren Nachzeichnungen abwich, zwingt zu der Schlußfolgerung, daß die Korrekturen angesichts der Vorlage stattfanden und nicht dem freien Kunstwillen Rembrandts entsprangen, um später bei einem gelegentlichen Wiedersehen das Jugendwerk seiner eigenen Kunststube anzupassen. Dank der »Überarbeitung« ist Rembrandts Kopie korrekter geworden. Die Dresdener Rötelsezeichnung ist folglich nicht in zwei verschiedenen Schaffensperioden, sondern auf einmal entstanden, die Korrektur während der Arbeit und an der Hand der Vorlage vorgenommen worden. Doppeldatierung kommt nicht in Frage.

Rembrandts zeichnerische Ausdrucksmittel waren in den 30er Jahren mannigfaltig, und Mischung von feiner und breiter Technik ein Merkmal dieser Frühzeit. N. hatte ganz recht, als er in Übereinstimmung mit Bode Rembrandts Tätigkeit an der Berliner Johannespredigt (B. 215) trotz der Anstückung kurz bemaß (S. 77 ff.) und im Gegensatz zu J. Six, der für Doppeldatierung (30er und 50er Jahre) eintrat, die Stileinheit geltend machte. Er ist aber demselben Irrtum wie J. Six verfallen, als er die Münchener Zeichnung mit der kranken Frau (HdG. 418) spaltete und Doppeldatierung verlangte, die die Szene halb dem von Saskia beherrschten Milieu (um 1636), halb dem der Hendrickje (um 1654) zurechnete. Jedoch lehrt die Johannespredigt, wie manch anderes Frühbild Rembrandts, daß der Maler um die Mitte der 30er Jahre in einer und derselben Komposition verschiedener Techniken sich befleißigte, die N. verschiedenen Stilperioden beimißt. Hauptpersonen hat Rembrandt damals minutiös individualisiert, Nebenfiguren nur im großen angelegt. Jene setzt er raumeinwärts in die Bildmitte und in konzentriertes Licht, diese an die Ränder und ins Helldunkel, wo Details zugunsten der allgemeinen Wirkung eines Repoussoir verschwinden. Für diese Bildvorstellung ist die Münchener Zeichnung ein Schulbeispiel. Was nun aber die

¹⁾ Vergleiche man diesen aufgerichteten Christus mit dem der Berliner Abendmahlszeichnung (B. 65), — statt mit dem der Emausdarstellung von 1654, — so würde man jenen als Vorstufe dieses ganz gerade sitzenden erkennen.

partielle großzügig^a Linienggebung (Mädchen im Vordergrund, Bettvorhang) anlangt, die dem Pinsel ohne Wechsel der Tinte zu verdanken ist und N. den Beweis später Entstehung liefert, so kann diese in Wahrheit mit Rembrandts Zeichenkunst in den 50er Jahren nicht verwechselt werden; das späte Stockholmer Blatt, Gefangennahme Christi (HdG. 1569), das N. zum Zeugen aufruft, verkündet nicht Stilgleichheit, sondern Stilgegensatz. In seiner Spätzeit beherrschte Rembrandt den Gesamtorganismus des Menschen und erfaßte den Körperrhythmus vom Rumpf aus; seine Zeichnung hielt sich an die Formgrenzen der Gesamtgestalt und der Glieder und markierte, wo sie in die Innenform eindrang, die Gelenke. Von solchem Eingehen auf die Körperstruktur ist in der Vordergrundfigur der Münchener Zeichnung nichts zu spüren. Das Sitzen ist verunglückt, Rumpf und Glieder verkümmert und nur fragmentarisch angedeutet, ihre Bewegung fraglich. Die Linien klären nicht den Körperbau, sondern verschleiern, zerstückeln ihn sogar (linker Arm und Schulter). In Rembrandts Frühzeichnungen macht der Kopf, das mimische Zentrum, die Gestalt deutlich. Ohne ihn versteht man auch in der Münchener Skizze kaum die zeichnerischen Andeutungen des Mädchens, so ungestalt ist das organische Gebilde; der Unterkörper, und das ist eine weitere Schwäche der Rembrandtschen Frühkunst, bleibt unklar und ausdruckslos, während später Arme und Beine gleich sprechend agieren. Das Gewand ist wichtiger als der Körper, der an organisch neutralen Stellen von Hauptlinien durchquert wird. Denn die Konturen wirren durcheinander, stoßen sich in Winkeln und bleiben oft wie abgehackt ohne Fortsetzung. Später herrscht dagegen Kontinuität und mit unmittelbarer Schlagkraft ist das Einzelne der Harmonie des Ganzen untergeordnet. Das Mädchen gehört aber mit Figuren zusammen, wie sie auf HdG. 224 und 225 und auf der Grablegung, ehemals in der Slg. Noll-Frankfurt (alle um 1635) vorkommen. Auch die Schattenlavierung, die einen schmalen Vordergrundstreifen bedeckt, ist für die 30er Jahre charakteristisch (HdG. 29, 71). Die Vordergrundfigur der Münchener Zeichnung stammt somit gleich der Hauptperson aus den 30er, nicht aus den 50er Jahren; das ganze Blatt ist einheitlich und nicht später überarbeitet.

Damit werden die Konsequenzen hinfällig, die N. an die vermeintliche Ergänzung hinsichtlich der Raumdarstellung anknüpfte. Dank jener Vordergrundfigur nebst dem Betthimmel sei eine neue Bildwirkung erzielt, die auf Tiefenhaftigkeit ausgehe, aus der ursprünglichen im unbezeichneten Raum, genauer auf der leeren Fläche des Blattes schwebenden eine räumliche Figureskizze und damit »eine ganz neue den 30er Jahren fremde Wirkung« erreicht worden. Mit dieser Beurteilung von Rembrandts Raumkunst der Frühzeit stellt sich N. in Gegensatz zu der üblichen Anschauung. Als junger Mann ließ Rembrandt gern Vordergrundfiguren mit Hintergrundfiguren kontrastieren, um Tiefe zu gewinnen, verteilte Personen in viele Raumschichten hintereinander und nutzte Verkürzungen und Tongegensätze zur gleichen Illusion aus. Später verschmälerte er die Bühne, opferte das Hintereinander dem Nebeneinander, reihte die Figuren in gemeinsame Raumschicht und gleichmäßige Beleuchtung ein. Szenerie war gleichfalls ein Hauptanliegen des jungen Rembrandt, dem alten war das räumliche Milieu gleichgültiger, beschränkte sich oft in seinen Zeichnungen auf knappe Angaben und verzichtete sogar ganz auf Individualisierung der räumlichen Umgebung. Ferner hätte die nachträgliche Einfügung der Sitzfigur stärkere Belastung des Vordergrundes und Raumeinwärtsschiebung der Frau im Bett zur Folge gehabt. Beides vermied Rembrandt aber in seiner späteren Schaffenszeit. Die Münchener Zeichnung ist m. E. in jeder Beziehung ein echtes Werk der 30er Jahre und darf nicht gespalten werden (vgl. die Weimarer Junge Frau im Bett, HdG. 527)¹⁾.

¹⁾ Wegen der kompositionellen Ähnlichkeit scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß die Zeichnung mit Rembrandts Radierung der Traumerzählung Josephs (b. 37, 1638) zusammenhängt.

Auch in der Davidzeichnung in Chatsworth (HdG. 830) ist die Raumwirkung nicht maßgebend, um das *Pentimento* des Bettpfostens spät zu datieren. N. ist der Ansicht, daß die Korrekturen dem Pfosten mit seinen ehemals dünnen Umrissen mehr Volumen verliehen und dieses stärkeren tiefenräumlichen Antrieb zur Folge gehabt hätte. Diese Raumhaftigkeit, die N. der Spätzeit des Künstlers einverleiht, eignet dagegen, wie gesagt, seiner Frühperiode und kann darum für die Zwecke der Doppeldatierung nicht geltend gemacht werden. Überhaupt erscheint mir in diesem Fall die »Überarbeitung« zu geringfügig, um der Korrektur selbständige Bedeutung beizumessen; Rembrandt hat, wie unzählige Male sonst, die flüchtigen Linien der ersten Anlage im Laufe der Arbeit kräftiger ausgebildet. Eine Unterbrechung seiner Tätigkeit könnte höchstens durch eine Verschiedenheit des Bisters in Grundzeichnung und Korrektur belegt werden; sie ist aber wohl nicht vorhanden.

Die Einwände gegen die Berechtigung der Annahme, Rembrandt habe eigene Handzeichnungen persönlich überarbeitet, machen schließlich die Voraussetzungen zunichte, mit denen N. Hofstede de Groot's Forschungen über Schülerzeichnungen, die der Meister korrigiert hat, zu widerlegen sucht, um sie seinerseits für den Nachweis der eigenhändigen Überarbeitung und für Doppeldatierung auszunutzen. Urkundliche Zeugnisse, die uns einen Einblick in Rembrandts Werkstatt und Lehrbetrieb eröffnen, melden eindeutig, daß der Meister Schülerarbeiten verbesserte und Hofstede de Groot hat solche Exemplare durch Stilanalysen aus Rembrandts Zeichenwerk ausgesondert (Bredius-Bundel, 1915, S. 79 ff.). Bei weiterer Ausbeutung dieser fruchtbaren Erkenntnis könnte es gelingen, Rembrandts graphisches Oeuvre noch besser von Schulblättern zu reinigen. N. beschäftigt sich mit der überarbeiteten Berliner Verkündigung (HdG. 47). Den Stilunterschied der beiden Zeichenschichten erkennt er an, erklärt ihn aber nicht durch zwei Autoren, sondern durch einen Zeitunterschied und schreibt die Zeichnung nicht halb, sondern ganz der Hand des Meisters und zwar in verschiedenen Perioden seiner Entwicklung zu. Die Gründe, die N. geltend macht, sind aber nicht stichhaltig. N. bemerkt z. B. den Unterschied in der Augenzeichnung der beiden Engel und verlangt: ein Schüler der 50er Jahre, der genau sah, wie sein Meister damals zeichnete, müßte das genial skizzenhafte nachgeahmt, Augen wie sein Lehrer gezeichnet haben. Diese Forderung stellt Original und Nachahmung auf eine Stufe, entzieht der Stilkritik eines ihrer Akzime und wäre im vorliegenden Fall sogleich zu dem Einwand gegen N. auszunutzen, daß dann die ganze Zeichnung sogut wie vom Meister von einem Schüler ausgeführt sein könnte. N. verkennt aber den Zweck dieser Korrekturen der Schülerzeichnung vollständig, wenn er fragt: »konnte der Meister erwarten, aus dem Holz eines Bol oder Maes einen Seinesgleichen zu formen? Welchen Sinn hätte es gehabt, aus der Schülerzeichnung eine vollkommene Meisterzeichnung zu machen? Da hätte Rembrandt schneller den eigenen Entwurf zu Papier gebracht«. Rembrandt krankte nicht an solchem Originalitätsgeiz und seine Korrekturen bezweckten überhaupt nicht, fremdes Gut in eigenes zu verwandeln, sondern sein Lehrberuf verlangte, den Schülern zu zeigen, wie das Bild zu verbessern sei oder wie er es gemacht hätte. Den Beweis der Autorschaft Rembrandts in der Grundzeichnung von HdG. 47 ist N. schuldig geblieben, desgleichen den Vermerk, in welche Zeit er ihre Entstehung versetzt. Hofstede de Groot's Stilanalyse, von Bode vorweggenommen (Jahrb. d. preuß. Kunstsaml. II, 1881, S. 191 f.), von J. Meder erneut verwertet (Die Handzeichnung, Wien 1919, S. 320), bleibt darum weiterhin gültig.

Nach der eingehenden Besprechung des Kernes von N.'s Abhandlung genüge ein Hinweis auf das Schlußkapitel (III.) »Rembrandt und die Überlieferung der Kunst«. N.'s scharfsinnige Interpretation der Heidelberger Urkunde über Bestellung und Ankauf von Gipsfiguren aus Rembrandts Besitz für kurpfälzische Rechnung (1658) und die daran ange-

knüpften Ausführungen über die rechtliche Stellung Rembrandts nach seinem finanziellen Zusammenbruch sind neuerdings vortrefflich bestätigt worden; denn die von dem Gelehrten im Lauf seiner Studie wiederholt geforderte sachverständige Untersuchung der mit Rembrandts Güterverzicht zusammenhängenden juristischen Fragen hat inzwischen stattgefunden¹⁾. Es folgt eine Schilderung der Rolle, welche Gipsabgüsse in Rembrandts Werkstatt und Lehrbetrieb spielten, und leitet zu einer grundsätzlichen Erörterung über Rembrandts Verhältnis zur Plastik über. N. glaubt eine Wahlverwandtschaft zwischen seinem Helden und Italiens genialstem Plastiker Michelangelo zu erkennen, und eine Sympathie der Bildvorstellungen sei die Voraussetzung für einzelne Entlehnungen gewesen, die der holländische Maler von dem italienischen Bildhauer sich aneignete. Die Blockhaftigkeit der Figuren in Rembrandts Spätwerken gesellte N. der plastischen Formgebung Michelangelos, ohne sich freilich mit Ad. Hildebrands Theorie kritisch auseinander zu setzen.

Ich glaubte, meine von N. abweichenden Ansichten nicht verschweigen zu sollen und hoffe, auf diese Weise zur Vertiefung in seine Darlegungen anzuregen, die auf einer zur Lebensarbeit gewordenen Beschäftigung mit dem großen Künstler beruhen. Jeder wahrhaft Interessierte wird immer wieder vor diesem Buch für reichste Belehrung zu danken haben.

Hans Kaufmann.

Oscar Fischel, Die Zeichnungen der Umbrier. Mit 9 Tafeln in Lichtdruck, einer Tafel in Kornätzung und 343 Textabbildungen. Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen. Berlin. Grote 1917. 280 S.

Nachdem es Oscar Fischel gelungen ist, Raffaels Werk in seinen Zeichnungen neu aufzubauen und dem großen Meister sein kostbares, ihm lange vorenthaltenes Werk wieder zurückzuerstatten, macht er sich in dieser zweiten großen Arbeit daran, die Zeichnungen der Umbrier kritisch zu sichten und namentlich Peruginos Werk zu rekonstruieren. Es handelt sich nicht nur darum, die in aller Welt verstreuten Zeichnungen, die Fischel in jahrzehntelanger Vertrautheit besser als irgendein anderer kennt, zu ordnen und zu taufen und die Beziehungen zu erhaltenen Gemälden zu erkennen — Fischel macht vielmehr den Versuch, uns Peruginos erste Schaffensperiode, von der wir ja eigentlich nur durch Vasari wissen, an der Hand der Zeichnungen wiederaufzubauen, indem er darin Schmarsows schon weit zurückreichende, aber immer wieder aufgenommene Untersuchungen fortsetzt. Dank des sehr reichen Materials, unter kluger Ausnutzung aller literarischen Überlieferung ist dieser Versuch glänzend gelungen; nicht nur ist uns der junge Perugino wieder greifbar, wir gewinnen damit die bessere und wichtigere Hälfte eines magistralen Künstlerlebens, das wir bisher nur aus der zweiten, absteigenden Hälfte erkannten. Der junge Perugino, der unter dem Einfluß Piero della Francescas steht, der an den Bernardinstäfelchen beteiligt ist, der dann Verrocchios Atelier betritt, der Meister »der sonnigen Fresken«, wird uns neu geschenkt. Alles das hatte Schmarsow schon mit feinem Spürsinn gewittert und von dem Sebastian in Cerqueto die Brücke nach rückwärts zu Verrocchio zu schlagen gesucht. Fischel füllt nun diese ganze Zeit durch die Zeichnungen und literarische Kombinationen mit einer ganzen Reihe von Arbeiten, die entweder in der Vorstufe oder doch wenigstens im Echo späterer Maler noch vorstellbar sind. Namentlich die wichtigen Bil-

¹⁾ *M. J. F. Bakker*, Rembrandts boedelafstand in Elseviers Maandschrift XXIX, 1—3 mitgeteilt durch *M. D. Henkel*, Kunstchronik XXX (1918/19), S. 897 ff.

der aus der Kirche der Gesuati von S. Giusto in Florenz, die 1529 verloren gingen, bekommen nun ihr altes Schwergewicht wieder, und wir ahnen die Bedeutung, die diese Arbeiten für die damaligen Florentiner gewannen. Die Gesuati haben dem Künstler dann jene Glasmalerei nahegebracht, die Peruginos Stil aus dem Freilicht in die bunte Scheibe gedrängt hat, jenen Stil, den er dann auch in die Malerei herübernahm, um sich nie mehr von ihm zu trennen. Schon Schmarsow hat immer wieder auf die Tatsache hingewiesen, daß die Sonderstellung Peruginos im Kreis der Sixtina-Maler, die ihn als Haupt über Botticelli, Ghirlandaio, Rosselli, Piero di Cosimo usw. stellte, in seinem jungen Ruhm und seinem frühen Können begründet gewesen sein muß. Jetzt sehen wir, daß der junge Perugino in der Tat neben Piero della Francesca und Melozzo als umbrischer Freilichtmaler seinen Platz hatte, und daß es begründet war, wenn ihm und nicht Melozzo das Fresko in der Apsis der alten Peterskirche zugewiesen wurde, das ja leider nur aus der Grimaldi-Zeichnung noch geahnt werden kann. Sehr stark tritt in der Florentiner Zeit Peruginos (nach 1482) sein Einfluß auf Ghirlandaio hervor, der ihn bei den Arbeiten im Palazzo dei Signori ablöst, nicht ohne des Verdrängten Entwürfe zu benutzen. Christophorus-, Pietà-, Geburts- und Kreuzigungsdarstellungen werden weiterverfolgt, sei es in der Zeichnung, sei es im Echo von Nachfolgern und späten Nachahmern. Fast können wir es als ein Geschenk ansehen, daß der Begriff des geistigen Eigentums jener gesunden Zeit noch fremd war, so daß selbst Werke, über denen die Flammen der Zerstörung zusammenschlugen, immer wieder aus den Funken sich erheben und wenigstens im entfernten Spiegel geahnt werden können. Zu all den kirchlichen Stoffen tritt bisweilen auch das Mythologische, so in dem Fragment bei Fred. Anthony White, das nach Fischels glücklicher Vermutung die linke Seite jener: »Verstrickung von Venus und Mars« darstellt, die Perugino für Isabella d'Este gemalt hatte und die Peruginos Witwe später zu veräußern sucht. Auch die Zeichnung N 82 (im Louvre) dürfte sich auf einen mythologischen Stoff beziehen; ich denke an die Geschichte der Hippo, die ins Meer geworfen wird (vgl. Bern. Fungais Bild bei Rothschild in Paris, abgeb. in meinen »Cessoni« Tajel CXV). Für die Zeit von 1473 bis 1495 gewinnt Fischel auf diese Weise nicht weniger als 45 Arbeiten, Zeichnungen und Daten, wobei die Fresken der Sixtina als nur eine Nummer gerechnet sind. Das ist eine stolze Liste. Jetzt begreifen wir erst den starken Einfluß, den nicht nur Florenz auf Perugino, sondern vor allem Perugino auf Florenz ausgeübt hat. Fischel findet starke Worte, um die »Entgeistigung und Zerstreuung« zu tadeln, die z. B. der fanatische Kultus der Perspektive über die Florentiner Kunst gebracht hat. Aus dieser Verödung hilft dem realistischen Florenz der Meister der lyrischen Linie heraus und verhilft ihm und sich selbst zu jenen stimmungsvoll ruhigen, einheitlichen Kompositionen, die fast an venezianische Conversationen erinnern. Hatte man in Florenz am Anfang des Quattrocento die einheitliche Rechnung der gotischen Tafeln allzu unbekümmert und schnell über Bord geworfen, so meldet sie sich in der 2. Hälfte des Quattrocento wieder und verhilft den Bildern zu Einheit, Aufbau und Geschlossenheit. An dieser Umprägung ist Perugino hervorragend beteiligt.

Bringt schon dieser erste Teil ein staunenswertes Material und viele neue Stücke, Beziehungen und Nachklänge — er ist mit 82 Abbildungen reich gestützt —, so schenkt uns der zweite, noch umfangreichere das kritische Verzeichnis der Blätter umbrischer Meister von Gentile da Fabriano bis zu Genga und Giovanni Santi, 253 Abbildungen zu 210 Zeichnungen. Vertreten ist der Bernardinsmeister, Bonfigli, Niccolò da Foligno, die Fiorenzogruppe, dann der junge Perugino, seine mittlere Zeit, Perugino als Lehrer Raffaels und Peruginos Atelier, im ganzen 85 Blätter. Dann wird in 112 Blättern das ganze venezianische Skizzenbuch

wieder vorgeführt, und zwar nicht, um die leidige Autorfrage neu zu diskutieren — daß es weder Pinturicchio noch Raffael sein kann, ist wohl sicher, vielmehr ist an einen der Kleinen zu denken, die in emsigem Fleiß mehr von Kartons und Skizzenblättern abgezeichnet als Skizzen vor den Gemälden selbst gemacht haben —, sondern um an dieses künstlerisch recht bescheidene und trotzdem so wertvolle Material neue Fragen der Beziehungen zu knüpfen, Fragen zur Ergänzung der nur fragmentarisch oder gar nicht erhaltenen Monumente, Fragen des Austauschs umbrischer und toskanischer Kunst. »Wertvoller als die Autorfrage bei so unselbständigen Arbeiten ist uns die Kunde, was einem Umbrer damals für Meister zu studieren lohnte, was Tradition und was Lehrplan in dieser Schule war; und überraschend bestätigt auch dieser Zeichner, wie jene große Einheit der mittellitalienischen Kunst auf den jungen Perugino wirkte und wie er diese Wirkungen mit jenen verlorenen kräftigsten Werken seiner besten Jahre zurückgab.« Es gibt kaum ein Blatt, bei dem Fischel nicht Beziehungen findet; Pollaiuolo, Allunno, Crivelli, Fiorenzo, Signorelli, Perugino, Melozzo und Justus, Raphael und Leonardo, Mantegna sind die Blätter nachgebildet. Wie man bei diesen an eine Fälschung hat denken können, ist uns Heutigen schlechthin unbegreiflich. — Bei den 28 Blättern, die zum Pinturicchio-Kreis gehören, ist Fischel sehr vorsichtig; Pinturicchio selbst ist nur ganz Weniges zugeschrieben, da sein gesamtes Studienmaterial »wie vom Erdboden« verschwunden ist. Vielleicht ist damit aber nicht so viel verlorengegangen, wie man zunächst annehmen möchte; denn er hat den feinen Kontur und die ausdrucksvolle Linie nicht beherrscht. »Immer haben seine Gestalten den Charakter puppenhafter Lieblichkeit; und wie er sie gern mit Gold tupfte, so liebte er es, sie mit Sonderbarkeiten, wie Muskulatur und Sehnen, an ihren Gliedern auszustatten. Jede Weichheit der Linie, an der man bei Perugino den Meister der Modulation spürt, fehlte ihm.« Überraschend reich tritt Spagna mit 16 Zeichnungen heraus; die alte Tradition gab ihm keine Zeichnungen, Fischel hat aber auf Grund des Ancaiani-Bildes in Berlin seine Hardschrift erkannt. Timoteo Viti wird von dem Verdacht der Raphael-Fälschung definitiv befreit, dafür aber wieder in den Besitz der echten alten Blätter in London, Paris und Hamburg gesetzt, um die sich Lermolieff so wenig gekümmert hatte. Er ist nicht der Lehrer des jungen Raphael gewesen, sondern einer seiner zurückgebliebenen Genossen. Für wichtige Zeichnungen in Hamburg und im Louvre gibt das Gethsemane-Bild bei Col. Legh, Cheshire einen sicheren Anhalt. Im ganzen weist Fischel noch 15 Viti-Zeichnungen nach. Genga mit 5, Giovanni Santi mit 4 Blättern bilden den Schluß der langen Reihe.

Sie zu kritisieren fühle ich mich nicht berufen; wer von uns, die aus diesem Thema nicht das Spezialstudium ihres Lebens gemacht haben, könnte sich an Vertrautheit mit dem Autor messen? Aber überall hat man den Eindruck klug abwägender Vorsicht, zu der sich aber auch der Mut unerschrockenen Zugreifens gesellt. Was bei Fischels Raphael-Arbeit so sympathisch berührte, der positive Aufbau und die Ablehnung einer senilen Kritik, das trägt auch diese Untersuchung. »Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da.« Hyperkritik ist nicht zu entbehren, und es kommt für jede Frage in der Untersuchung solch eine Zeit. Bei Zeichnungen haben wir aber einen Anhalt, den man früher gern geflissentlich übersah: das Urteil der alten Kenner und Sammler des 17. und 18. Jahrhunderts, die von keinem fremden Interesse in die Irre geführt wurden. Und wie Ludwig Justi seinen Giorgione mit einer Verbeugung vor Vasari beschließt, so hat auch Fischel Vasaris Zuverlässigkeit in bezug auf Perugino neu bestätigt.

Daß in den Zeichnungen der Umbrer die Landschaftszeichnung — bis auf ein paar Stadtveduten — ganz fehlt, kann nicht überraschen; derartiges liegt außerhalb des Rahmens der Quattrocentozeichnungen. Sie sind Figur und Detail. Das bißchen Landschaft,

das uns heute so entzückt, wurde von dem Maler in freiem Duktus jedesmal neu gestaltet. — Seltsam, daß sich unter all den Zeichnungen auch nicht ein einziger Anklang an die Trecento-Fresken in Assisi findet; sie werden von der Folgezeit mit derselben Geringschätzung vernachlässigt, die Goethe ihnen entgegenbrachte, als er in Assisi zwar den Minerva-Tempel, aber nicht S. Francesco besuchte. Nach Venedig führen recht wenige Spuren; dazwischen liegen eben doch hohe Berge. Seltsamer ist es, daß die Beziehungen zu Rom sich eigentlich auf die Sixtin-Fresken und auf Pinturicchio beschränken. Dagegen ist der Austausch mit Florenz lebhaft, aber durchaus nicht einseitig; man darf sogar sagen, daß Perugino der Arnostadt mehr geschenkt als zu verdanken gehabt hat.

Das Zutrauen zu Fischels Arbeit findet eine letzte Bewährung, wenn man ihn bei aller Selbständigkeit einmünden sieht bei Resultaten, denen schon vor ihm gewissenhafte Forscher auf der Spur waren. Hier sei noch einmal Schmarsows Name genannt, dessen umbrische Arbeiten namentlich in bezug auf den jungen Perugino den neuen Feststellungen sehr nahe kommen. Er selbst wird sich der Bestätigung durch das neue große Material ehrlich freuen. Die Morelli-Schule hat dagegen durch diese Arbeit einen empfindlichen Stoß erlitten. — Noch eins: Manche meinen, der Denkmälervorrat sei nun genug durchgearbeitet, man solle sich von jetzt an an die Systematik halten. Fischels Arbeit beweist vielmehr, daß wir jetzt erst aus der Roharbeit unserer Pioniere in die Feinarbeit treten. Die Forschung muß für beide Richtungen Platz behalten; keinesfalls aber darf die Bearbeitung der Denkmäler unterschätzt werden, wie das allmählich üblich geworden ist.

Paul Schubring.

Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. Bd. 1 u. 2.
Berlin 1908—1913. Leipzig 1916.

In den letzten Jahrzehnten ist es für gelehrte Gesellschaften, wie für die Regierungen der größeren Kulturvölker Ehrensache gewesen, die wissenschaftliche Arbeit ihrer Forscher auch außerhalb der eigenen Landesgrenzen mit allen ihr möglichen Mitteln zu fördern. Das kam den größeren Expeditionen einzelner ebenso gut, wie den Studienreisen der vielen Kunstbeflissenen, für die man in den Zentren einstiger Kultur wissenschaftliche Institute errichtete. Die neuere Kunstgeschichte besitzt (oder besaß?) zwei solche durch die deutsche Nation in Rom, nämlich die dem preußischen Historischen Institut angegliederte Sektion für Kunstwissenschaft und die Herziana, eine der Kaiser Wilhelms-Gesellschaft vermachte Stiftung, dazu in Florenz das Kunsthistorische Institut. Es ist die älteste Gründung, aber seine Anfänge (es ward im Herbst 1897 eröffnet) waren sehr bescheiden. Später als diese Schöpfung von Fachgelehrten, von Preußen und vom Reich Subventionen erhielt, konnten die Arbeitsräume vergrößert, die Bibliothek ausgebaut werden; und statt sich auf die selbstlose Hilfe bei den Arbeiten der kunsthistorischen Gäste zu beschränken, durfte das Institut nun darangehen, selbst unternommene Forschungen herauszugeben. Bis jetzt sind vier stattliche Bände, meist Urkundenpublikationen, erschienen, wobei am meisten zu bedauern ist, daß der zweite Teil von Poggis *Duomo di Firenze* ausgeblieben ist. Kleinere Forschungsergebnisse, ursprünglich Vorträge des Leiters, der Assistenten und der Gäste bei den monatlichen Zusammenkünften, sind seit 1908 in einzelnen Heften, die zusammen zwei Bände ausmachen, veröffentlicht. Von ihnen soll hier die Rede sein.

Heinrich Brockhaus der langjährige erste Leiter des Instituts, hat sich am eingehendsten mit der Lokalgeschichte von Florenz beschäftigt. Zunächst mit dem großen Plan der Arnostadt, einem Holzschnitt aus dem späten 15. Jahrhundert. Es interessierte ihn,

den Platz des Beschauers am Abhang von Bellosguardo festzustellen; in Francesco Rosselli, dem jüngsten Bruder des mittelmäßigen Malers Cosimo, sieht er den Zeichner; in Cristoforo Landino und seiner Gattin Lucrezia Alberti die Auftraggeber, was uns trotz der rahmenden Kette (eine gekreuzte Kette ist das Wappen der Alberti) und dem Nachweis von deren mutmaßlichem Wohnhaus auf dem Plan nicht vollkommen überzeugt. Fruchtbarer ist der Nachweis von nichterhaltenen Kunstwerken auf dem Stadtplan, wie der Statue der Dovizia von Donatello, einer Frauengestalt, die einen Fruchtkorb auf dem Haupte trägt (wie viel spätere Robbiastatuen), die 1431 auf dem Mercato Vecchio errichtet ward und 1721 herabgestürzt ist; sowie Reste einer antiken Wasserleitung bei Rifredi, von der um 1750 noch zwei Bogen standen. Der große Holzschnitt führte Brockhaus zu Studien über den Altflorentiner Kunstverlag des Alessandro Rosselli, von dessen Umfang das Inventar nach A. R.s Tod (1525) ziemlich genaue Kunde gibt. Auch die große Ansicht von Rom in Mantua soll einem Holzschnitt von ca. 1480 aus Rossellis Verlag nachgebildet sein, wie er auch der Verleger für die Verbildlichung der ewigen Stadt in Schedels Weltchronik und Münsters Kosmographie gewesen sein kann. Christian Hülsen bestätigte mit archäologischen Argumenten diese Vermutung, und wies noch andere Nachbildungen des verlorenen Holzschnitts von Rom nach.

In den figürlichen Malereien im Schlafgemach des Palazzo Davanzati (einst Davizzi) erkannte W. Bombe die Illustration einer französischen auch ins Italienische übertragenen Novelle: Die Kastellanin von Vergi. Wichtig ist der Zusammenhang mit Frankreich, der freilich auch durch andere ober- und mittellitalienische Fresken bewiesen ist, so durch den Tristan und Isolde-Zyklus aus Palazzo Teri, der sich jetzt im Museum von San Marco zu Florenz befindet. Späterer Forschung bleibt es vorbehalten, die wichtigen Gemälde auch stilkritisch einzuordnen.

Im Anschluß an seine Studien über Umbrische Malerei hat derselbe Autor noch andere profane Bilder aus dem Schloß von Urbino zur Diskussion gestellt. Der kunstliebende Herzog Federigo da Montefeltro hatte über die mit feinen Intarsien geschmückten Tafelung in zwei Reihen übereinander die Bildnisse berühmter Denker, alttestamentliche, heidnische und christliche, anbringen lassen; und in der Bibliothek oder einem Nebenraum, wie Bombe annimmt, waren Allegorien der sieben freien Künste mit je einem Jünger derselben angebracht. Von diesen letzteren sind vier erhalten, zwei in der Berliner, zwei in der Londoner Gemädegalerie; während die halbfigurigen Gelehrtenbilder sich heute z. T. im Louvre, z. T. im Palazzo Barberini zu Rom befinden. Die Zuweisungen sind bei den meisten strittig; sie werden hier erörtert, aber das interessante Problem der Zusammenarbeit eines namhaften Niederländers (Justus von Gent), eines tüchtigen Umbriers (Melozzo da Forlì) und eines oder mehrerer Italiener von geringerer Bedeutung (Giovanni Santi?) scheinen noch keineswegs geklärt.

G. J. Kern, der sich von jeher mit den perspektivischen Konstruktionsweisen im 15. Jahrhundert beschäftigt hat, gibt eine Darlegung ihrer Anfänge in Italien. Im frühen Trecento gibt man bei Frontalansichten die parallelen Tiefenlinien als parallele schräge wieder; und verdeckt die Mittelachse, in der sie alle enden meist durch eine Gestalt, eine Inschrifttafel o. ä. Aber schon 1344 kommt im Fußbodenmuster von Ambrogio Lorenzettis Verkündigung in der Sieneser Akademie der Fluchtpunkt für die Einzelebene vor; ohne daß die Parallelkonstruktion in der Folgezeit prinzipiell aufgegeben wird; und Brunelleschi erst war es vorbehalten, den Fluchtpunkt für alle Parallelen im Bilde zu entdecken. Schon in der Antike hat man, nimmt Kern an, beide Konstruktionsarten gekannt, und schon im 13. Jahrhundert soll Vitellio, der Verfasser des »perspektivischen« Traktats, als Anhänger

der »Parallelperspektive«, die mit der sogenannten Kavalierperspektive unleugbare Verwandtschaft hat, gegen das zentralperspektivische Prinzip, das in der Folgezeit als das einzig richtige erkannt ward, polemisiert haben.

W. Biehl geht auf ein noch weniger bekanntes Gebiet, die Malerei Sardiniens im 15. Jahrhundert, ein, die von Oberitalien und Spanien abhängig, doch in einzelnen Werken eine gewisse Eigenart des Stils erkennen läßt.

P. Schulring veröffentlicht das Grabmal des Marco Pio in Carpi, das um 1450 von einem Toskaner, nicht unbeeinflusst von Jacopo della Quercia und Donatello, geschaffen ward.

W. von Bode bietet, von der Besprechung von A. Marquands Luca della Robbia ausgehend, einen Überblick über den Stand der Robbia-Forschung, die ihm selbst die wichtigsten Erkenntnisse verdankt.

Besondere Beachtung verdient Otto Hettners Vortrag über schwebende und stürzende Figuren bei Michelangelo, Signorelli und Correggio. Denn aus der Praxis des Ateliers hat der nachdenkende Künstler die Arbeitsweise der großen Vorläufer der Renaissance erkannt. Er zeigt, daß liegend gezeichnete Figuren, wenn das Blatt gedreht ward (was an den Strichlagen erkennbar wird) und die nötigen Korrekturen im Umriß erledigt sind, wie stürzende oder schwebende wirken.

Geisenheimer veröffentlicht zwei Zeichnungen von Giov. Maria Butteria aus dem Museum von Budapest, Skizzen zu seinen Gemälden am Katafalk Michelangelos, und Hülsen vermag durch eine im »Goldenen Haus des Nero« gefundene Inschrift — so merkwürdig dies in so kurzem Referate klingt — die umstrittene Frage nach dem Maler *Morto da Feltre* mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit aufzuklären.

Zoege von Manteuffel versucht aus zwei Zeichnungen Antonio Pisanos im Louvre die Komposition eines Freskos von dem berühmten Maler und Medailleur im Mailänder Kastell nachzuweisen. Auch hier zeigt sich der Zusammenhang mit französischen Miniaturen und die damals allgemeiner werdende Sitte, das Porträt des Bestellers im Historienbilde — nicht nur als Stifter — anzubringen.

Oskar Fischel läßt durch die Zusammenstellungen mehrerer Zeichnungen den Leser den starken Eindruck miterleben, den Raffael durch den Apoll von Belvedere empfing. Das aller Erden schwere bare »sanfte Wandeln« entsprach durchaus dem Ideal des Malers der *Disputa*, während Michelangelo damals die herbe Wucht der Wirklichkeit, wie er sie empfand, zu verbildlichen unternahm.

Einzelne Vorträge sind von ihren Autoren in anderen Zeitschriften veröffentlicht worden; hier ist nur der Titel kurz angegeben. Weder von ihnen, noch von einer Anzahl kleinerer Beiträge, die gleich den besprochenen von sehr verschiedener Qualität sind, kann hier im einzelnen berichtet werden. Immerhin mag die Auswahl eine Vorstellung von den wissenschaftlichen Veranstaltungen des Florentiner Instituts (an denen gelegentlich auch Italiener teilnahmen) geben. Jetzt ist es heimatlos, und niemand weiß, ob es die gastlichen Pforten je wieder öffnen wird.

F. Schottmüller.

DIE STILISTISCHE ENTWICKLUNG DER HAUPT-BLATT- FORM DER ROMANISCHEN KAPITELLORNAMENTIK IN DEUTSCHLAND UND DER WESENSUNTERSCHIED DER ROMANISCHEN BAUORNAMENTIK IN DEUTSCHLAND, FRANKREICH UND ITALIEN.

EIN BEITRAG ZUR BAUORNAMENTIK IN ROMANISCHER ZEIT.

VON

ELISABETH AHLENSTIEL-ENGEL.

Mit 53 Abbildungen.

INHALT.

Einleitung	135	blattes und seiner aus Frankreich stammenden Nebenformen	164
I. Teil: Die stilistische Entwicklung des Hauptmotivs der romanischen Kapitellornamentik	137	B. Das Stilgefühl in romanischer Zeit	164
A. Einleitung: Erörterung über den Beginn des Mittelalters auf den verschiedenen Kunstge- bieten. Beginn der romanischen Epoche in der Bauornamentik zu Anfang des 10. Jahrh.	137	I. In Deutschland	
B. Die stilistische Entwicklung des Hauptmotivs. Die einzelnen Phasen seiner Entwicklung:		a) in der Ornamentik des Außenbaues	165
Typus I: Linearer Stil um die Wende zum 11. Jahrhundert. Der Renaissancetypus des Kernblattes	151	b) in der Kapitellornamentik	169
Typus II: Übergangsstadium zu Anfang des 12. Jahrhunderts	155	II. In Frankreich	
Typus III: Der Stil des 12. Jahrhunderts	157	a) in der Ornamentik des Außenbaues	181
Typus IV: Malerischer Stil (Das sogenannte Knospenkapitell). Anfang des 13. Jahr- hunderts. Der Barocktypus des Kern- blattes	158	b) in der Kapitellornamentik	190
Typus V: Die letzte Phase in der Entwick- lung des Kernblattmotivs. Die letzte Stufe im malerischen Stil	159	C. Das »deutsche« Ornament im Gegensatz zum »französisch-italischen«	194
Nebenformen zu Typus IV und zu Typus V	160	III. Teil: Das Wesen des romanischen Bauornaments in Italien	198
C. Auftreten des neuen Stilgefühles	163	A. Einleitung: Ausdehnung des Problems auf Italien	198
II. Teil: Das Wesen des romanischen Bauornaments in Deutschland und Frankreich	164	B. Das Stilgefühl in romanischer Zeit	198
A. Einleitung: Stilverschiedenheit des Kern-		I. in den ornamental-struktiven Gliedern des Außenbaues,	
		a) in Toskana	198
		b) in der Lombardei	204
		II. in dem diese Glieder begleitenden Ornament,	
		a) in der Lombardei	211
		b) in Toskana	212
		III. in der Kapitellornamentik,	
		a) in der Lombardei	213
		b) in Toskana	217
		C. Toskana und die Lombardei im Gegensatz zu den übrigen Landschaften Italiens	218

EINLEITUNG.

Einer Anregung durch Alois Riegl's geistvolles Buch: »Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik« folgend und zugleich gezwungen durch den quälenden Reichtum in der deutschen Bauornamentik, gedachte ich ihre Wurzeln aufzusuchen und, wenn möglich, ihre Entwicklung zu geben. Zu diesem Zweck

zog ich vornehmlich die Ornamentik der Bauten in Kleinasien und Syrien heran. Allein das bisher publizierte und mir zugängliche Material genügt nicht, um eine Verwandtschaft des Ornaments der orientalen und der okzidentalen Welt nachzuweisen resp. abzulehnen. So ergab sich von selbst eine Beschränkung auf das deutsch-romanische Ornament. Da es sich nicht um meine Materialsammlung und Auffindung der einzelnen Motive handeln konnte, so galt es, nach einer Erkenntnis des Wesens romanischer Kapitellornamentik zu streben und weiter der Bauornamentik überhaupt, was seinerseits wieder einen Vergleich mit der Bauornamentik Frankreichs und Italiens verlangte. — Damit betrete ich ein Gebiet, das noch wenig begangen ist. Dehio streift es zuweilen mit einem bemerkenswerten Wort, und allein Richard Hamann schreitet hinein in seiner Arbeit: »Die Kapitele im Magdeburger Dom«. Freilich untersucht er auf diesem Gebiet nur einen begrenzten Ausschnitt, die Kapitellornamentik der Übergangszeit.

Ich bin mir wohl bewußt, daß ich mich auf ein gefährliches Gebiet wage, ein Gebiet, das ganz besonders verlangt, »das ästhetische Interesse und das historische Interesse rein gegeneinander abzugrenzen«, und deshalb »der nicht leicht zu gewinnenden geistigen Schulung des Fachmannes bedarf«. (Dehio, *Histor. Zeitschr.* 100, S. 476.)

Es kann und will somit die folgende Untersuchung nur als ein Versuch gelten, einen ersten Lichtschimmer auf dies noch kaum bekannte Gebiet zu werfen.

Auf den ersten Blick scheint die Fülle der Motive in der deutsch-romanischen Bauornamentik schier unerschöpflich zu sein, jedoch nach einigem Zusehen treten einige Motive heraus, die in zahlreichen Variationen die ganze verwirrende Fülle ausmachen. In der sog. Übergangszeit (von Dehio mit Recht als spätromanische Epoche bezeichnet) trifft man überall auf das sog. Knollen- oder Knospenkapitell. Seine eigentümliche Blattbildung fordert geradezu heraus, über ihre Entstehung nachzudenken. In frühester romanischer Zeit erscheint das »Kernblatt«. Eine Beziehung scheint zwischen diesem und dem Knospenkapitellblatt zu bestehen, aber wo ist die Brücke? Wollte man diese Frage zum Gegenstand einer Untersuchung machen, so gab es nur einen Weg. Die Erscheinungsform des »Kernblattes« und die Erscheinungsform des oben genannten Blattes des Übergangsstiles mußte festgestellt werden. Nach Wölfflins Klarlegung der Begriffe Renaissance und Barock sind wir gewöhnt, mit ihrer Hilfe den Stil eines Kunstobjektes zu untersuchen. Wenn nun das Kernblatt, wie die Analyse feststellte, als »renaissancemäßig« und das Knospenkapitellblatt als »barock« erkannt war, so konnten die bis dahin fehlenden Zwischenstufen nur eine Abwandlung des »renaissancemäßigen« Blattes in das »barocke« vorstellen, d. h. es mußte allmählich das Lineare, das von dem Bauglied Isolierte des Blattes verschwinden, um einer Verschmelzung des Ornaments mit dem Bauglied (Kapitellkörper) Platz zu machen. Dabei mußte der Umrißlinie und der Form des Blattes an sich nach

und nach die Bedeutung genommen und der Akzent auf die Masse und auf die Beziehung der Masse des Blattes zur Masse der Kapitellkörper gelegt werden. Dieser Entwicklungsgang konnte an einigen Zwischenformen nachgewiesen werden. In diesem Kernblatt und seiner stilistischen Entwicklung ist das Besondere des deutsch-romanischen Kapitellornaments am klarsten repräsentiert.

In innerer Beziehung aber zu dieser stilistischen Entwicklung, zu dieser Stilfrage steht das Problem des Wesens der Kapitell- und der Bauornamentik überhaupt. Nebenformen zu letzten Typen des Kernblattes lenkten den Blick auf die Bauornamentik in Frankreich; Italiens Leistung auf dem gleichen Kunstgebiet durfte daneben nicht ignoriert werden, und so dehnte sich die Untersuchung auf Italien aus. Als Maßstab, an dem gemessen wurde, als Vergleichsobjekt galt stillschweigend das antike Ornament, galt seine Erscheinungsform als gelöstes, als wirkliches Ornament. Je nachdem nun das Ornament diesem analog gebildet wurde oder als heterogen zu diesem erschien, nach Art des Kernblattes, unterschied die Untersuchung zwischen eigentlich »romanischem« und »germanischem« Bauornament. Und zwar nannte ich »romanisch« das Ornament der Länder mit romanischer Bevölkerung und »germanisch« dasjenige der Länder mit vorwiegend germanischen Elementen. Doch diese Scheidung des Ornaments nach seinem Wesen und bedacht mit den Namen »romanisch« und »germanisch« dürfte kaum angenommen werden, und so schlage ich vor, zwischen französisch-italischem oder antikisch gebildetem und deutschem Ornament zu unterscheiden, wobei die letzte Art auch in Frankreich vertreten wäre. Dehios Beobachtung von einem charakteristisch germanischen Stilgefühl auf dem Gebiet der Baukunst läßt sich somit auch in der Ornamentik beobachten. Die Rassenfrage an sich hat bei der Untersuchung keine führende Rolle gespielt.

TEIL I.

Da die Meinungen über den Beginn der romanischen Kunstepoche sehr auseinandergehen, so gilt es zunächst eine Erörterung darüber anzustellen.

A. Dehio und von Bezold geben in ihrer »Kirchlichen Baukunst des Abendlandes« Bd. I in einer Fußnote zu Seite 150 die verschiedenen darüber herrschenden Ansichten wieder. Sie schließen sich weder de Caumont, Franz Mertens, noch Kugler, Otte oder Lübke an, bemerken aber zum Schluß, daß »wir mit unserer Auffassung Schnaase näher kommen und am nächsten Springer (im Textbuch zu Seemanns Bilderbogen), der zwar die karolingische Epoche auch noch nicht als eigentlich romanisch gelten läßt, aber doch von ihr den Anfang des Mittelalters im kunstgeschichtlichen Sinne datiert«.

Auf Seite 149 der »Kirchlichen Baukunst« tragen Dehio und von Bezold ihre eigene Ansicht vor. »Die landläufige Chronologie«, sagen sie, »die den Be-

ginn der romanischen Epoche in runder Zahl auf das Jahr 1000 ansetzt, ist aus unklarer Fragestellung hervorgegangen. Von Beginn kann, wie wir sahen, nur in bedingtem Sinne die Rede sein, dann aber muß dessen Termin um zwei Jahrhunderte weiter hinaufgerückt werden. Die nächstfolgenden Abschnitte werden den Nachweis führen, daß schon von zirka anno 800 in der fränkischen Baukunst gewisse neue, aus dem herkömmlichen altchristlichen Schematismus merklich heraustretende Motive auftauchen; und zwar durchweg solche Motive, die wir in dem fertigen System als vorzüglich charakteristisch wiederfinden.« Diese Motive werden dann in Kürze angeführt. Auf den folgenden Seiten von 149 bis 198 werden diese Motive an den einzelnen Bauwerken nachgewiesen¹⁾, und damit wird der Beweis erbracht, daß mit Karl dem Großen im kunstgeschichtlichen Sinne eine neue Epoche angeht, d. h. daß »der Platz, der innerhalb der allgemeinen Entwicklung dem fränkisch-karolingischen Bauwesen zukommt, am Eingang in die Geschichte des Romanismus ist« (S. 150). »Denn,« wie Dehio Seite 149 sagt, »kommt es bei der Beurteilung einer Epoche nicht darauf an, wieviel sie noch vom Alten beibehalten hat, sondern wieviel sie neue Resultate gewonnen und gesichert hat. »Und dies ist, nach Dehios überzeugender Beweisführung, zu karolingischer Zeit geschehen. Damit wäre die Frage nach dem Beginn des Mittelalters und der romanischen Kunstepoche für die Baukunst erledigt. Es bleibt die Frage offen für die Gebiete der Buchmalerei und der Bauornamentik. Wenden wir uns zuerst der Buchmalerei zu.

Wir finden über sie in der »Trierer Adahandschrift« in dem von Janitschek geschriebenen Kapitel zusammenhängende Betrachtungen. Ich nehme das für unsere Frage Wichtigste heraus. In der Darstellung des Menschen ahmt die karolingische Buchkunst antike und altchristliche Vorbilder nach, »die wenig gelingen«. Ich möchte vielmehr sagen, die zuweilen in seltener Güte gelingen, z. B. im Evangeliar Karls des Großen in der Wiener Schatzkammer. Antike Motive der Gewandbehandlung treffen wir an, die sehr selten antiken Geist atmen. In der Buchmalerei herrscht also nach Janitscheks Meinung lediglich Nachahmung in verschiedener Güte.

Was die Buchornamentik betrifft, so ist ihr Abhängigkeitsverhältnis von der klassischen Ornamentik viel stärker als z. B. vom antiken Orient oder Irland Mosaikmalerei, Sarkophagskulptur und antike Handschriften sind die Vorbilder. Worin aber die Bedeutung der antiken Buchkunst für die karolingische ganz besonders liegt, das ist, wie Janitschek sagt, daß »die karolingische Ornamentik von der klassischen lernte, jedes Motiv ganz harmonisch auszugestalten und es

¹⁾ Erweiterung des Grundrisses der Basilika zur Gestalt des lateinischen Kreuzes; doppelte Chöre; doppelte Querschiffe; häufige Ersetzung der Säule durch den Pfeiler oder alternierende Kombination beider Stützengattungen; Krypten; Glockentürme.

als solches abzuschließen, so daß es auch ohne Rahmung als Ganzes wirkt«. (Werke weströmischer, antiker und christlicher Herkunft bilden dabei die Vermittlung.) »Was der karolingischen Buchkunst ein eigenes Gesicht gab, ist das Flechtwerk, in dem sie selbständige Leistungen aufweist, so daß man von karolingischem Flechtwerk reden darf.« Damit ist konstatiert, daß die Buchornamentik »neue und gesicherte Resultate gewonnen« hat, einmal in der Aneignung des obersten Kompositionsgesetzes für Ornamente und dann in der Ausbildung des Flechtwerks; somit muß man die Buchornamentik karolingischer Zeit gleich der Baukunst als am Eingang zur romanischen Kunst stehend bezeichnen.

Von der Wandmalerei ist zu sagen, daß sie kein eigenes Können aufweist, sich vielmehr völlig an die antike Buchmalerei und Ornamentik anlehnt.

Wie aber steht es mit der Bauornamentik in karolingischer Zeit? Was finden wir? Ganze Bauglieder, ganze antike, originale Kapitelle auf ihren Säulen aus Rom und Ravenna sind über die Alpen geschleppt worden, um die auf fränkischem Boden entstandenen Bauten zu schmücken. Von Urkunden ist es für einige Bauten bezeugt, so für das Münster zu Aachen, den Palast zu Ingelheim²⁾ und für die Salvatorkirche zu Werden. Wo das schriftliche Zeugnis fehlt, muß das prüfende Auge urteilen. So müssen wir die vier jonischen Kapitelle der Michaelskirche zu Fulda für antik erklären. Daß sie nicht für ihren jetzigen Standort gebildet wurden³⁾, zeigt ihre stellenweise Zerstörung, vor allem aber ist der edle Schwung der Linien undenkbar für diese Zeit und auch einer viel späteren noch nicht eigen. Wie in Deutschland gearbeitete korinthisierende Kapitelle aussehen, zeigen die Kapitelle zu Verden, vom XI. Jahrhundert, ebenso in Corvey und St. Maria im Kapitol in Köln. Ja sogar das XII. Jahrhundert hielt sich mit Recht nicht für fähig, antikisierende Kapitelle von höherer Qualität zu schaffen, deshalb berief man nach Mainz und Speyer italienische Künstler. (Näheres davon später!) Bei den jonischen Kapitellen in Fulda ist noch besonders hervorzuheben die weiche malerische Behandlung der Blattformen, das Verschwommensein der Umrisse. Dieser stilistische Charakter bedingt nach dem ewigen Kreislauf in der Kunst als Vorstufe eine Periode linearen, plastischen Sehens.

²⁾ Clemen wendet sich in seinem Aufsatz über den »karolingischen Kaiserpalast zu Ingelheim« gegen die Annahme, daß die Ingelheimer Säulen aus Rom und Ravenna stammen, indem er auf die Stelle bei Einhard verweist (Vita Carolic. 26), der dort nur von Aachen spricht. Clemen lehnt aber auch für Aachen aus Rom und Ravenna importierte Säulen ab, sie seien vielmehr Römerbauten im fränkischen Lande entnommen. Der Syenit, aus dem sie in Aachen, Ingelheim oder anderen Orten seien, die Clemen Seite 81 anführt, sei hessisch und entstamme den Steinbrüchen (von Römern angelegt) auf dem Felsberg an der Bergstraße. Einerlei für uns, woher der Stein stammt, jedenfalls handelt es sich um antike und römische Arbeiten.

³⁾ Dehio meint ganz allgemein S. 149: »Diese (die Konstruktions- wie die Zierformen) halten sich noch ganz im Geleise der verfallenen und barbarisierten Spätantike. Sehr natürlich; denn eine eigene Formenwelt brachten die Germanen nicht mit, und, um die römische zur romanischen umschaffen zu können, mußten Auge und Hand zuvor durch die Nachahmung der ersteren sich durchgeschult haben.«

Wo war diese aber in deutschen Landen vorher, vor Fulda, am Leben? Auch aus dieser stilistischen Überlegung heraus müssen die jonischen, barock gearbeiteten Kapitelle als antike gelten.

Von der berühmten und wegen ihrer Einreihung in eine bestimmte Zeit so viel besprochenen Torhalle zu Lorsch muß hier auch ein Wort gesagt werden⁴⁾. Ich kann die prachtvollen jonischen und korinthischen Kapitelle ihrer Längswand nicht für deutsche Arbeit in Anspruch nehmen. Wenn diese Torhalle aus der Zeit Ludwigs des Jüngeren herrühren soll, also gegen das Ende des IX. Jahrhunderts, und dafür ist kein Beweis erbracht, so können die Kapitelle nur antik sein. Diese hohe Stufe in bezug auf Komposition und Arbeit steht ohnegleichen in diesem und noch späteren Jahrhunderten, wie schon oben gesagt. Es ist uns überliefert, daß am 21. März 1090 ein großer Brand Kirche und Kloster vernichtete. Lasteyrie bemerkt sehr einleuchtend, wie es möglich gewesen wäre, daß ein Bau wie die Torhalle, der doch in nächster Nähe der Kirche habe stehen müssen, bei dem Brand habe verschont bleiben können. Ich setzte, ehe ich das Kapitel bei Lasteyrie gelesen hatte, die Torhalle als zur Zeit der Neubauten in Lorsch, die von 1090 bis 1130 stattfanden, und nahm für die Halle das zweite Jahrzehnt des XII. Jahrhunderts an. Selbst für diese Zeit aber bleibt die Schönheit der Kapitelle rätselhaft und nicht glaubhaft als deutsches Erzeugnis. Ich schließe mich daher Lasteyrie an, der den Bau nicht als eine Leistung germanischen Kunstkönnens ansehen kann und auf den Wechsel der Besitzer des Klosters aufmerksam macht. 1232 kam es an die Erzbischöfe von Mainz, von diesen an die Zisterzienser und schließlich an die Prämonstratenser. Lasteyrie weist ferner darauf hin, daß die Torhalle in ihrem Wechsel an farbigen Steinen⁵⁾, ihren Giebeldreiecken, ihren kannelierten Pilastern völlig vereinzelt in Deutschland steht, wogegen in Frankreich die genannten Merkmale im XI. und XII. Jahrhundert häufig vorkommen⁶⁾. Er hält somit die Torhalle für französische Arbeit. Das ist durchaus glaubwürdig; denn für Frankreich und französische Künstler bedeuten solch hochkünstlerische Arbeiten, bedeutet solch wunderbare Nachahmung der Antike nichts Wunderbares. Man vergegenwärtige sich die klassische Schönheit der Kapitelle aus Südfrankreich und Burgund vom XI. Jahrhundert ab. Von der Herrschaft der Römer an war man ja in der Übung geblieben, antike Kapitelle nachzuahmen.

4) Dehio sagt von der Torhalle: »Tiefer als bis in die Zeit Ludwigs des Deutschen wird man nicht herabgehen dürfen; denn Anlage und Formensprache stehen völlig im Banne römischer Tradition.«

5) Clemen, der die Torhalle auch für karolingisch hält, sagt in einer Anmerkung in seinem Aufsatz über den Karolingischen Kaiserpalast zu Ingelheim, daß dem Lorsch'schen Triumphbogen am nächsten der Torbau in St. Martin in Angers steht, »der den farbigen Wechsel von Steinen gleichfalls an allen Bogen zeigt«.

6) Als Beispiel für das Giebeldreieck: die Westfassade der alten Kathedrale Sainte Marie in Vaison (Vaucluse), 11. Jahrhundert nach Martin; die Nordfassade des Querschiffes vor der Kirche St. Etienne zu Nevers.

Das Resultat der Forschung nach einer selbständigen karolingischen Bauornamentik ist also bis jetzt negativ; und wir müssen uns nach weiteren karolingischen Bauten umsehen. Es ist ja wenig aus dem IX. Jahrhundert auf unsere Tage gekommen, und zu dem Wenigen gehört selten die Ornamentik. Von Corvey ist uns aus dieser Zeit nichts erhalten, ebensowenig von der Salvatorkirche in Fulda. Die Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau weist keine Ornamentik auf, wir finden hier nur »Kapitelle in Bossenform nach byzantischer Art« (Adler). Die Kapelle im Domkreuzgang in Regensburg entbehrt ebenfalls der Ornamentik. Die korinthischen Kapitelle in Echternach sind inschriftlich 1678 (Dehio) ausgehauen. Neben den obenerwähnten importierten antiken Kapitellen finden sich aber noch, in geringer Zahl, Versuche von deutscher Hand, sie nachzubilden. So ein Kapitell in Aachen, das vom Dom herrühren soll, und ein halb zerstörtes im Mainzer Museum, das von Ingelheim stammt. Es sind in beiden Exemplaren dicke, klobige Blätter, noch mit glattem Rand, an denen aber schon begonnen wurde, die Rippen der Akanthusblätter nachzubilden. Über den Blättern Voluten, kaum ausgehauen. Ein unglücklicher Versuch! Vielleicht, daß der Aachener Stein von den Bauleuten verworfen wurde, da doch Aachen nur antike Kapitelle aufweist. Ein Kapitell zu Wasserburg am Inn an der Kirchhofsmauer ebenfalls eine Nachahmung des korinthischen Kapitells, von dem nicht klar ist, weshalb es, auch von Clemen, karolingisch genannt wird (abgebildet bei Sighart, Geschichte der Künste in Bayern, S. 60); ich setze es in das X. Jahrhundert. Weshalb, davon später. In Lorsch ein karolingisch-korinthisches Kapitell, Blätter klein gefiedert, über ihnen Voluten, klein und dünn. Das alles ängstlich und unbeholfen. Die in Nymwegen erhaltenen korinthisierenden Kapitelle bei Dehio Taf. 303 Nr. 9 und 10 können unmöglich aus dem IX. Jahrhundert sein, wie Dehio annimmt. Wenn man so weit war mit der Nachbildung der alten Vorbilder, warum holte man dann für Aachen und Ingelheim antike Kapitelle? Nr. 9 ist etwa in das XI. Jahrhundert zu setzen; Nr. 10 scheint mir fremde, vielleicht französische Arbeit. Clemen zählt in seinem Aufsatz über den karolingischen Kaiserpalast zu Ingelheim S. 82 ff. einige Kapitelle von dem Palast auf und bezeichnet einige (sie sind zur Zeit im Museum zu Mainz) als karolingisch. Nach seiner Numerierung »zwei Pfeilerkapitelle Nr. 7 und 8 als sicher karolingisch, ebenso ein Bruchstück Nr. 6, in zweiter Linie 4 und 5«. Als Beweis führt Clemen eine mangelhafte Technik⁷⁾ an, die im scharfen Gegensatz zu der guten der übrigen in Ingelheim gefundenen Kapitelle steht. Das früher erwähnte Ingelheimer Kapitell ist identisch mit Nr. 4 nach Clemen. Technisch auf gleicher Stufe mit

7) Seite 84 im »Karolingischen Kaiserpalast zu Ingelheim«: »Eine schwerfällige ungeschickte Meißelführung, die dem Vorbilde nicht nachkommen kann, das gänzliche Mangeln aller und jeder Bohrlöcher, das Vorherrschen scharfer, kantiger Stoßflächen an Stelle der weichen Rundungen der antiken Akanthusblätter. Eine Unterarbeitung kommt nicht vor, der Grund ist nicht geglättet, sondern rauh gelassen usw.«

den Ingelheimer als karolingisch erkannten Kapitellen stehen die aus Lorsch stammenden. Es handelt sich um Trapezkapitelle, die eine Verzierung mit Schuppen und kleinen Blättern zeigen. Die Ingelheimer Kapitelle bedeuten eine Nachahmung des korinthischen Kapitells, entweder mit ausgeführten Akanthusblättern oder einem Kranz von Blättern, »die nur eine innere Umrahmung zeigen« oder »eine dreifache Stellung von oben geöffneten, unten geschlossenen Kelchen«. Dies letzte Motiv nennt Clemen ein »spezifisch karolingisches«, er nennt zum Vergleich die Kapitelle in der Krypta St. Etienne d'Auxerre in der Kirche von Lémenc bei Chambery und ein Kapitell, im Musée d'Antiquités zu Soissons (Hôtel de ville) aufbewahrt; doch an den beiden zuerst genannten schon einige Abweichungen vom Ingelheimer Motiv. Auch das Kapitell mit doppeltem Kranz von »flachen, scharfkantigen, nur mit einer Mittelrippe versehenen Blättern kommt noch anderwärts vor, ähnlich im Museum zu Arles, etwas verändert ein Kapitell im Kapitelhaus des Mainzer Domes und an den vier Hauptsäulen des Triumphbogens zu Lorsch«. Das Mainzer Kapitell ist aber ein sehr fragwürdiges Stück: die volutenartige Einrollung der Blattspitzen deutet auf eine Zeit, da das Rollwerk in Blüte stand, und ich schließe mich den Kunstdenkmälern an, die es »eine stümperhafte Nachahmung« nennen, »weder karolingisch noch romanisch«.

Neben diesen Nachbildungen korinthischer Kapitelle sei noch zweier oder dreier (das Kapitell vom südlichen Wendelturm zu St. Castor in Coblenz gehört auch hierher) Versuche gedacht, die das jonische Kapitell zum Muster nehmen. In der Wiperty-Krypta zu Quedlinburg ein Kapitell, das statt von einem Säulering von einer viereckigen Platte aufsteigt, das Kapitell rollt sich in seiner letzten Höhe nach zwei entgegengesetzten Richtungen ein und bildet je eine spiralige Wulst. Ebenso in Gandersheim. Anders das jonisierende Kapitell in St. Gallen. Hier rollt sich die Deckplatte ein.

Es muß noch außer St. Gallen an einen anderen karolingischen Bau in der Schweiz gedacht werden: an das Kloster zu Münster in Graubünden (nach den Kunstdenkmälern 805 zuerst erwähnt). Hier finden wir, außer antiken Palmetten und Motiven von altchristlichen Sarkophagen, ein eigenartiges und selbständig germanisches Formelement, das Geflecht in verschiedenen Motiven. Doch nicht allein in der Schweiz sind diese autochthon germanischen Ornamente zu finden, in Lorsch hat sich ein Kämpfer von einem Pfeiler der Kirche erhalten, mit Riemengeflecht und Voluten, in der Art des Flechtwerks in alten Handschriften, sagt Humann und datiert mit VIII. Jahrhundert. Eine weitere Begründung für das Datum gibt er nicht; das Ornamentstück könnte ebensogut aus dem IX. Jahrhundert stammen, da die Hörnerbildung, Voluten, wie Humann sagt, nicht weit entfernt sind von solchen Bildungen in karolingischen Initialen. Auch in Frankreich ist ein Stück Flechtwerkornament erhalten, in Cravant près de Loches, auf einem Pilaster (abgebildet bei Lasteyrie S. 152).

Wenn wir französisch-karolingische Bauten zur Untersuchung der Ornamentik heranziehen, so finden wir in Saint-Romain le Puy ein Kapitell, das offenbar das korinthische zum Vorbild hat. Auf der Mitte der Seiten und in den Diagonalen je ein in den Kapitellkörper eingemeißeltes, tief konkaves Blatt, klein gefiedert, darüber Voluten in den Diagonalen. Über dem Blatt auf der Mitte der Seite je eine Rose oder ein Gebilde einer solchen ähnlich (Lasteyrie). Fast dasselbe Kapitell ist in Alliate in Italien zu finden (nach Lasteyrie, dieser nach Cattaneo), nur statt der Rose ein typisch-longobardisches Achtergeflecht (Abb. 1). In Germigny-des-Près ist erhalten ein Kapitell mit klein gefiedertem Blatt an Stelle des Akanthus, außerdem kleine Voluten ohne Formgehalt; oder an dem gleichen Bau in den Diagonalen der Kapitele große, aufrecht stehende Palmetten, die den Charakter eines Friesornamentes tragen.

Man vermißt vielleicht in der Aufzählung karolingischer Ornamentstücke die Erwähnung der vier Säulenkapitelle in der Altertumshalle in Seligenstadt, die »vielleicht« nach den Kunstdenkmälern »von der älteren Einhardsbasilika stammen«. (Abb. 2.) Nach Dehio von der Laurentiuskapelle, er nennt sie »frühest romanisch«. Ich setze sie ins X. Jahrhundert.

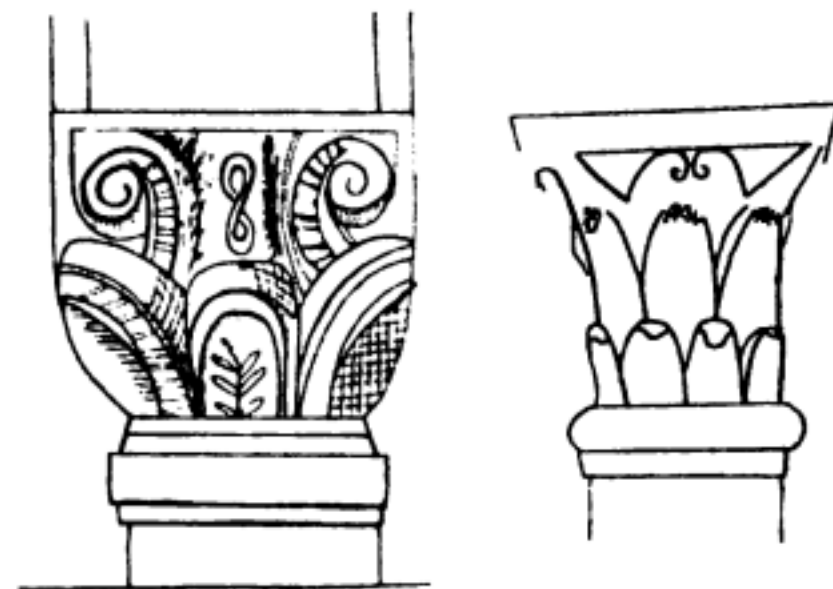


Abb. 1.

Abb. 2.

Doch es erübrigt sich, ein vollständiges Verzeichnis aller noch existierenden gut oder schlecht erhaltenen, karolingischen Ornamentstücke zu geben; ich habe die wichtigsten genannt, und darnach kann ein Urteil über die Bauornamentik in karolingischer Zeit abgegeben werden.

Der Schluß ist der, daß es keine eigentlich karolingische Bauornamentik gibt. Ihre Charakteristik ist eine große Unbeholfenheit auf technischem und kompositionellem Gebiet, ein künstlerisches Nichtkönnen. Da, wo die Ornamentik selbständig zu sein scheint, im Flechtwerk, entlehnt sie aus einem andern Kunstzweig, aus der Buchornamentik. In ihrer Nachahmung antiker Motive zeigt sich ein Übersetzen ins Kleinliche (Lorsch und Germigny-des-Près). Daneben finden wir das Geständnis völligen Unvermögens, indem antike Kunstarbeit naiv verwendet wird. Während die Baukunst und die Buchornamentik in karolingischer Zeit Neues, Eigenes aufzuweisen haben und somit für sie eine neue Epoche beginnt, bleibt die Bauornamentik in der Nachahmung antiker Vorbilder befangen, sie bleibt von dem neuen Geist, der sich in der Baukunst jener Tage offenbart, unberührt.

Die Epoche romanischer Kunst beginnt somit für sie nicht hier, die karolingische Zeit zeigt in der Bauornamentik neben der Entlehnung aus der Initialornamentik ein langsames und mühseliges Aussterben antiker Motive.

B. Machen wir nun auf dem Gebiet der Bauornamentik einen Schritt ins X. Jahrhundert hinein, so bemerken wir den ersten Trieb, den ersten Ausdruck selbständigen Schaffens. Und dies macht sich bemerkbar in einem eifrigen Suchen nach neuen Motiven, in zahlreichen Versuchen, dem antiken, dem überlieferten korinthischen Kapitell etwas Neues abzugewinnen. Man geht dabei gleich kühn vor, indem man die beiden Motive des korinthischen Kapitells nicht mehr zusammengesetzt bringt (was sollte daraus Neues entstehen, hatte doch die Antike dafür klassische Beispiele gegeben?), sondern man trennt die Motive, Voluten und Akanthus. Man nimmt die Voluten als einziges Motiv für ein Kapitell und das Akanthusblatt ebenso. So versucht man die verschiedenartigsten Bildungen. Man bedeckt den Kapitellkörper mit Voluten, die in doppelten scharfen Stegen aufgelegt scheinen, die über dem Halsring durch Verschlingungen verbunden sind, die, gekrümmt aufsteigend, sich nach den Diagonalen wenden; man verbindet große, die Diagonalen von beiden Seiten her in $1\frac{1}{2}$ -Acht-Schwingungen begleitende Voluten mit Lilien und Halbpalmetten-Motiven; man umrandet das Würfelkapitell (vielleicht dies das erste in Deutschland und nicht in Essen) mit Tauen und schmückt seinen Schild mit Lilienblüten und Bandgewinden. Dies alles in der Unterkirche der Stiftskirche zu Quedlinburg, auch Heinrichsbau genannt, von Heinrich I. begründet. Dies Suchen ist bemerkenswert, ist ein aktives, ein lebensvolles Suchen und steht im starken Gegensatz zu dem müden der karolingischen Zeit, das als gedankenarm und passiv sich zu erkennen gibt. In all diesen Gebilden aber erschöpft sich nicht der neue Geist; er hat sich noch nicht zur Klarheit durchgerungen, er kämpft noch mit einer Vielheit von Formen, er hat noch nicht die eine entwicklungsfähige Form gefunden. Wir finden neben den erwähnten Motiven Kapitelle, die einen Kranz von zwei Reihen oder auch eine Reihe aufrechtstehender, ganzrandiger Blätter zeigen, die man »schilfblattähnlich« oder »keimbätterartig« oder auch »Akanthus in Bossenform« zu nennen sich gewöhnt hat. Ihre Spitzen fallen nur wenig über, ihre Aufseiten oder Vorderseiten sind mit kleinlichem Blattwerk besetzt. Dünne lange Voluten mit kleinen Köpfen steigen über dem Kranz von Blättern auf, die Rose auf der Mitte der Seiten (wie auf dem antiken Muster) in primitiver Form gegeben als vierblättrige Sternblume. Eine Häufung von Motiven, eine kleinliche Linienführung.

Doch daneben das Neue, die eine neue Form, die sich, wie wir später sehen werden, als lebenskräftig erweisen sollte. Es tritt hier wiederum, wie an den eben erwähnten Kapitellen, das Blatt auf, das bis jetzt die drei obengenannten Namen in unserer Literatur führt. Ich gebe ihm einen neuen Namen, den Namen »Kernblatt«, und zwar übernehme ich das Wort und seinen Begriff aus Eichwedes Dissertation: »Ein Beitrag zur Baugeschichte der Stiftskirche zu Königsutter«. Eichwede bezeichnet damit ein bestimmtes kahles Blatt, das in Ferrara, Verona und Königsutter vorkommt. Der Unter-

schied von diesem und dem Quedlinburger ist leicht festzustellen. (Siehe die Abbildung bei Eichwede S. 13, Abb. 4 und ferner die Tafeln.) (Abb. 3a, b, c.) Der Überfall ist verschieden, am Überfall ist eine Rippe noch deutlich. Das Hauptcharakteristikum von Eichwedens Kernblatt ist, daß es nicht bloß auftritt, sondern mit einem Akanthusblatt bedeckt ist, während das Quedlinburger Kernblatt eben kahl erscheint. (Dem Quedlinburger kommen nahe Kernblätter an einigen der Konsolen, die den Rundbogenfries in Verona tragen.) (Abb. 4.)

Ich entlehne trotz der Unterschiede der beiden Blätter (Verona und Quedlinburg) den Namen, weil tatsächlich auch in Quedlinburg das kahle Blatt den Kern des antiken Akanthusblattes bedeutet ⁸⁾.

In Quedlinburg also eine Reihe Kernblätter, die unmittelbar vom Säulenring aus aufsteigen. (Abb. 5.) Sie stehen ziemlich steif, sind nur in einem spitzen Winkel vom Kapitellkörper abgewendet und fallen leicht über. Der Überfall wirkt wie ein angehängter Zapfen. Voluten steigen auf und wenden sich nach

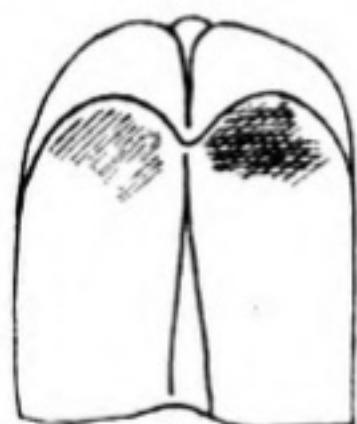


Abb. 3a.

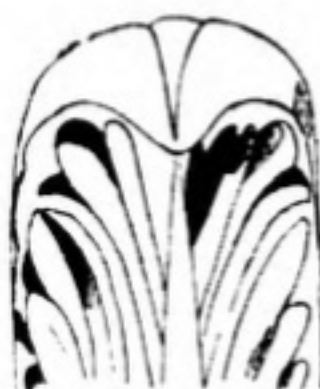


Abb. 3b.



Abb. 3c.

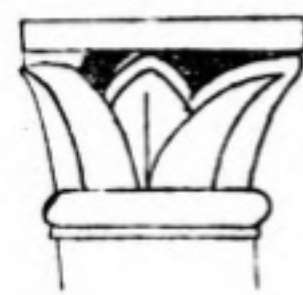


Abb. 4.

den Diagonalen des Kapitells. Ihre Einrollung ist spiralig. Ich behalte trotzdem den Namen Voluten bei, da sie die Stelle der antiken Voluten einnehmen. Sie sind stark plastisch im Vergleich zu den oben geschilderten, die scharfkantig, wie aus zwei Strähnen aufgelegt scheinen. Oder eine Reihe steifer Kernblätter mit einem Zapfen wie oben, ohne Mittelrippe und über dieser Reihe Voluten, die untereinander durch Schnüre verbunden sind.

An einem anderen Kapitell auch Kernblätter, deren oberer Kranz vor Gehäusen steht (Abb. 6), d. h. jedes Kernblatt steht vor einer Vertiefung, die in den drei Dimensionen genau dem Kernblatt entspricht, so daß das einzelne Blatt wie aus seinem Gehäuse hervorgequollen scheint (unter dem Druck der auf dem Kapitell wirkenden Last). Über diesem Kranz von Kernblättern je auf der Mitte der Seite und in der Diagonale Steinklötze. Man kann diese erklären als Bestandteile des antiken Abakus oder auch als die in Stein erstarrten Voluten. Auf einem der Kapitele sind auf diesen Steinklötzen klein und unbedeutend Voluten

⁸⁾ Daß die Erinnerung an den Ursprung des Kernblattes in späteren Zeiten nicht verschwunden ist, deutet z. B. ein Kapitel in der Ostkrypta des Domes zu Bamberg an, wohl von 1111 (der zweiten Weihe); eine Reihe Akanthusblätter und eine Reihe reiner Kernblätter.

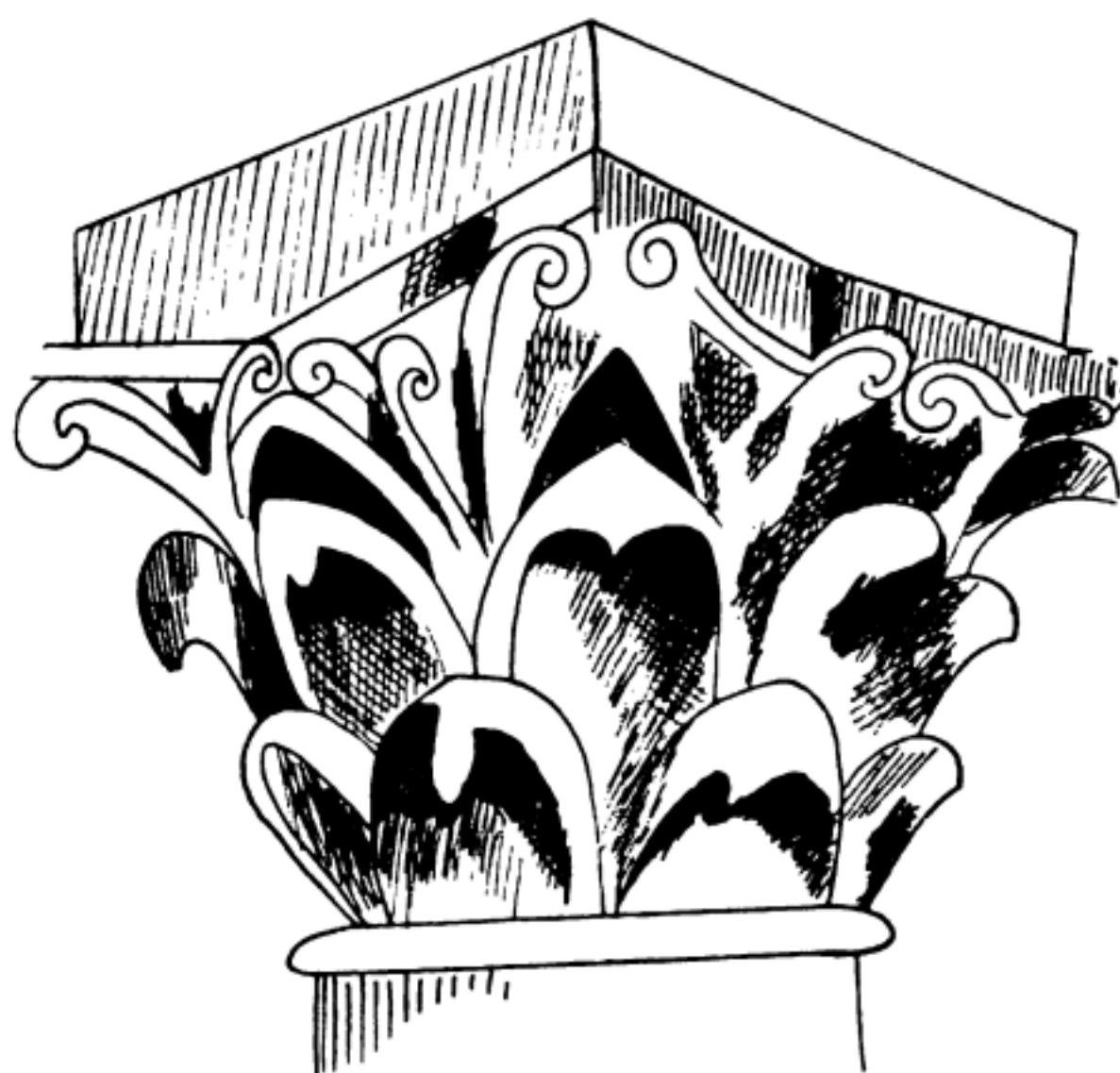


Abb. 5.

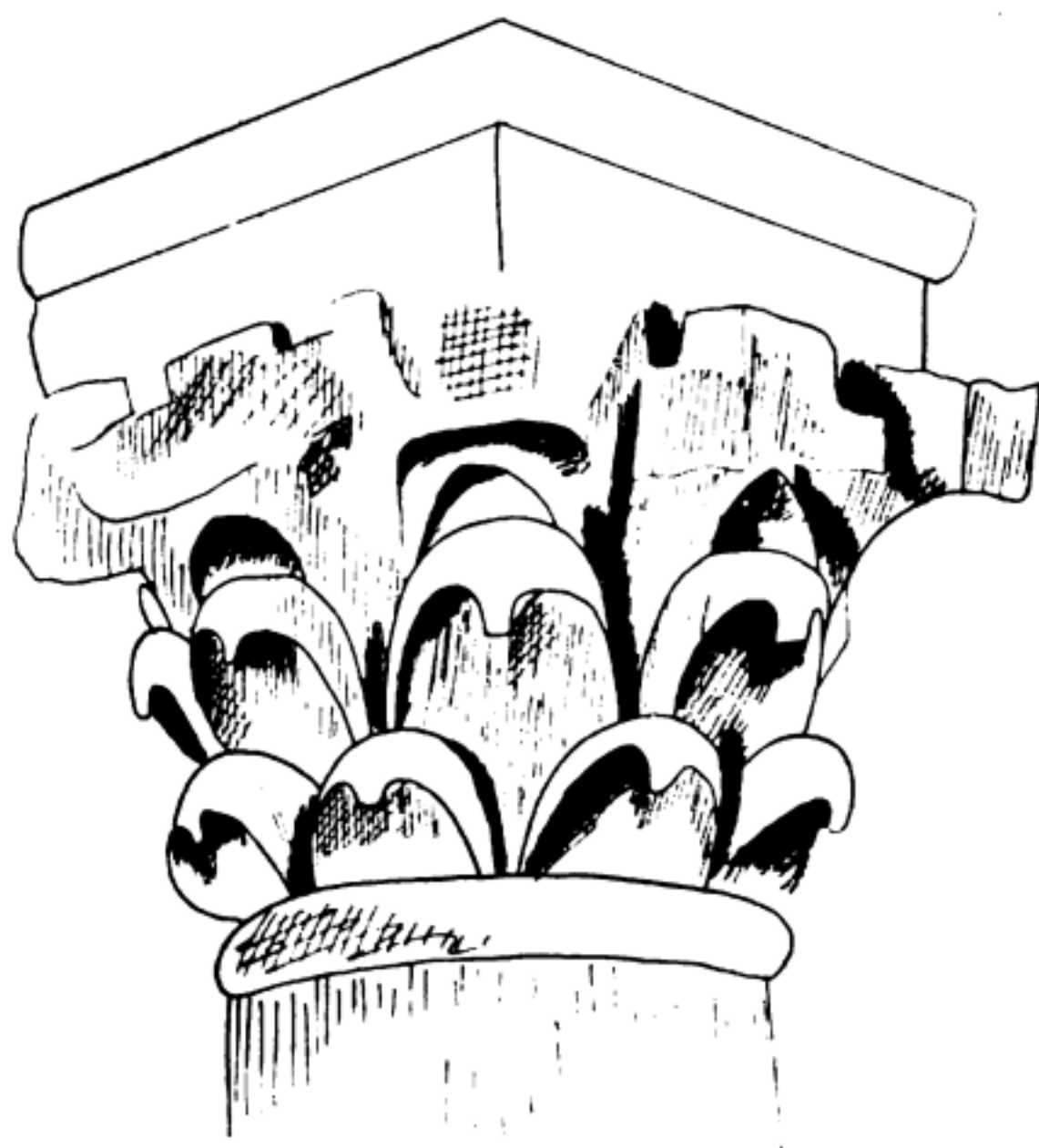


Abb. 6.

aufgelegt. Ein gleich geformtes Kapitell aber ist ohne Voluten auf uns gekommen. Ich fand zwar die Notiz (bei Schäfer) »unfertig«. Warum stand der Meister davon ab, es zu vollenden? Ich kann aber nur annehmen, daß das Weglassen der Voluten gewollt sei; denn man möchte doch nicht glauben, daß ein Zufall das neue Motiv geboren habe. Das gleiche Kapitell findet sich z. B. an den Reliefs an der Westwand der Bußkapelle zu Gernrode, allgemein auf X. Jahrhundert datiert, und ebenso in Corvey. (Abb. 7a, b.)

Also Kernblätter kleinlich mit Blattwerk bedeckt, oder nur einfach die Blätter mit Voluten oder auch ohne Voluten. Was bedeutet das Auftauchen des Kernblattes? Eine Emanzipation von der Antike und zugleich die Erkenntnis, daß man sich mit



Abb. 7a.



Abb. 7b.

dem Problem der Kapitellornamentik selbständig auseinanderzusetzen habe, daß man nicht ferner sklavisch die Lösung übernehmen dürfe, die die Antike gefunden hatte. Damit aber war der erste Schritt zur Lösung des Problems getan. Praktisch war der Schritt geschehen, indem man aus dem überlieferten Kapitell die Hauptmotive, Blatt und Voluten, herausgriff, das Blatt in seiner Kern-

form gab und die Volute dazu, einfach und groß, oder auch diese letzte als Überfluß beiseite ließ. Daß man grüblerisch, suchend zu Werke gegangen war, beweist die Reihe von Kernblattkapiteln, deren chronologische Folge sich wohl mit der von mir gegebenen deckt.

Dieser erste selbständige Schritt bedeutet aber den Anbruch einer neuen Zeit, und so rechne ich von hier ab in der Bauornamentik den Beginn des Mittelalters, den Beginn der romanischen Kunstepoche, und errichte hier den zeitlichen Grenzpfahl, der eine Altes wiederholende von einer Neues schaffenden Zeit trennt.

Hält man Umschau in dem schier unerschöpflichen Reichtum an Kapitellornamenten, der sich von nun ab entwickelt, so will es unmöglich scheinen, in dies Chaos (siehe Dehios Wort darüber⁹⁾) Ordnung zu bringen. Nach einiger Betrachtung jedoch stellt man fest, daß die Zahl der Motive nicht so groß ist, wohl aber bedeutend die Zahl ihrer Variationen. Das Hauptmotiv, das Kernblatt nun, dessen Auftauchen wir soeben beobachteten, macht eine Entwicklung durch, die ihr Ende mit dem Beginn der gotischen Epoche erreicht. Da diese stilistische Abfolge ganz besonders charakteristisch ist für das Wesen romanischer Kapitell- und Bauornamentik überhaupt, so werde ich sie im folgenden darzulegen versuchen.

Das Kernblatt kommt im X. Jahrhundert noch an verschiedenen Orten vor, ob in Abhängigkeit von Quedlinburg oder nicht, ist kaum zu entscheiden; ich möchte eher ein unabhängiges Entstehen annehmen; man versuchte eben an verschiedenen Orten, sich von der Antike zu emanzipieren. Aus der Zeit vom Ende des IX. zum Anfang des X. Jahrhunderts ist die Peterskirche in Werden erhalten (nach Effmann). Vielleicht aus dieser Zeit in der Ostarkade der Südepore ein Kapitell (Abb. 8) mit einem doppelten Kranz von je acht Kernblättern mit erhaben gearbeiteter Mittelrippe, darüber große, nach den Diagonalen sich wendende, wenig eingegrabene Voluten. Hier, in dem Beibehalten der Blätterzahl des antiken Kapitells ein strengeres Sichhalten an das Vorbild. Die großzügige Art der Blätter und der Voluten, die im Gegensatz stehen zu der einen Kernblattart mit kleinlichem Blattwerk in Quedlinburg, gibt für das Werdener Kapitell die Vermutung eines späteren Datums als die genannten Quedlinburger Blätter.

Aus der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts finden wir im Querschiff in Gernrode an Kapitellen eine Reihe steifer Kernblätter. Zwischen je zweien sol-

⁹⁾ Dehio, Bd. I S. 668: »Viemehr schuf sich der individualistische Trieb der Germanen ein Feld, auf dem er ganz frei schaltete und eine unerschöpfliche und unübersehbare Mannigfaltigkeit der Formen aufsprießen ließ. Eine Klassifikation dafür finden zu wollen, in der alles und jedes rein aufginge, wäre verlorene Mühe.«

cher Blätter steigt eine Blatthülse auf, der zwei Volutenstengel entwachsen, deren Enden (in Volutenbahn) in Halbpalmetten auslaufen, oder auch eine Reihe abwechselnd großer und kleiner Kernblätter (mit Mittelrippe versehen) liegt steif und flach am Kapitellkörper an. Die Ränder der Blätter biegen sich fast schon von unten auf weich um und fallen mit geringer Spitze über. Voluten in nur angedeuteten Blatthülsen steigen über den kleinen Kernblättern auf, kaum ausgeführt über diesen eine zweite Reihe Voluten, die sich spiralig einrollen.

Zu diesem Typus der steifen, unschön wirkenden Kernblätter, zu den Voluten in Blatthülsen, gehören die bekannten Kapitelle in St. Justinus in Höchst¹⁰⁾, die ich somit in die zweite Hälfte des X. Jahrhunderts setze.

In Pfalzel, dem alten Kloster bei Trier, ist das Kernblattmotiv an zwei

Kapitellen erhalten. Effmann setzt sie auf die gleiche Stufe mit den Kernblattkapitellen am Westbau in Trier, der aus der Zeit Poppo stammt, 1019

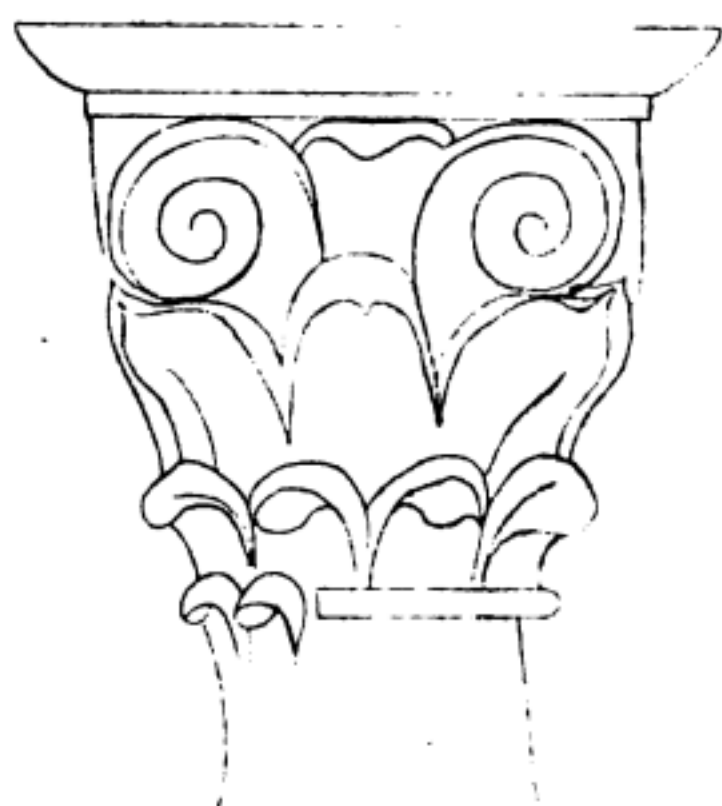


Abb. 8.



Abb. 9.



Abb. 10.

bis 1047 (erst um 1074 zu einem Abschluß gebracht, nach Effmann). Ich setze die Pfalzelkapitelle früher, da die Trierer im Vergleich zu ihnen einen stilistischen Fortschritt bedeuten. Darüber weiter unten.

Hier in Pfalzel auf Wandsäulen im Chor Kapitelle mit einem Kranz von Kernblättern, die zusammenhängend, nicht einzeln vom Säulenring aufsteigen, darüber keine Voluten, sondern der Kapitellkörper ladet weit in Kegelform aus. Ein anderes, bei dem die Kernblätter in zwei Reihen einzeln aufsteigen; doch sie überschneiden sich und fallen in gefälligem Schwung über. Über ihnen, aus

¹⁰⁾ Die hohen kannelierten trapezförmigen Kämpferstücke in Höchst finden ein Analogon in einem sehr ähnlichen unter den Bauresten des Saales vom Kaiserpalast in Nieder-Ingelheim, von dem Strigl sagt, »er entspringe einer Bauperiode aus nachkarolingischer Zeit« (1875 zum Abbruch gelangt). Nicht unwahrscheinlich, daß ein Neubau stattfand für den von Otto I. 965 nach Ingelheim berufenen Fürstentag. Auch Eicken setzt die Höchster Kapitelle in die zweite Hälfte des X. Jahrhunderts. Ich sehe keinen Grund, weshalb die Höchster Kapitelle auf direkten orientalischen Einfluß zurückzuführen seien; Vorbilder für die hohen Kämpferstücke sind in den ravennatischen Bauten zu suchen. Hohe Kämpferstücke auch in der Kapelle der Abdinghof-Kirche zu Paderborn, und noch einmal in Paderborn, in der Bartholomäuskapelle; auch in Essen, in den Arkaden des Seitenschiffs A. saec. 11 (Dehio).

wagerechter Lage kommend, große Voluten, die sich in den Diagonalen zu einer großen Volute vereinigen. Hier also eine Verschmelzung des Motivs des korinthischen Kapitells (in vereinfachter Form als Kernblätter) und des Motivs des jonischen Kapitells, die großen wagerecht liegenden Diagonalvoluten. Im älteren Teil der Krypta des Münsters zu Essen aus dem X. Jahrhundert (Clemen) ein Kapitell mit Kernblättern (Abb. 9). Eine Reihe und große Voluten! Wohl zweite Hälfte des X. Jahrhunderts wegen der größeren Klarheit, die hier schon herrscht.

Nun sind wir an das Ende des X. Jahrhunderts angelangt und in die Zeit der grandiosen Westbauten, die in ihrer Einfachheit und Großzügigkeit ihresgleichen suchen: Werden, Essen, Corvey, St. Pantaleon in Köln, Limburg a. d. Hardt, Hersfeld, Münster-Eifel (nach Rathgens ihre Vollendung ins XI. Jahrhundert reichend), etwas später die Westwerke der Dome zu Goslar, Hildesheim, Minden, Paderborn, der Stiftskirche zu Gandersheim. Mit diesem in die Tat umgesetzten Gedanken, eine geschlossene Westfront auf die einfachste Form zu bringen, tritt auch das schlichte Kernblattmotiv des Heinrichbaues in Quedlinburg auf, z. B. am Westbau zu Corvey.

Von Hersfeld, Limburg a. d. Hardt, Münstereifel ist an Ornamentik aus dieser Zeit nichts erhalten, nur schlichte Würfelkapitelle. Essen an seinem Westbau, zweite Hälfte des X. bis Anfang des XI. Jahrhunderts (Humann, von Dehio anerkannt), seinem achteckigen Westturm (Abb. 10) bedeutet den ersten Schritt auf dem Wege der Entwicklung des Kernblattes. Die Pilaster, außen am Westturm und am großen Gurtbogen im Inneren, haben Kapitelle, an denen die Zahl des Kernblattes gesunken, d. h. seine »Schaubarkeit« erhöht ist. Ein Kernblatt auf der Mitte der Seite und je eins an den Diagonalen, darüber senkrecht die Steinklötze, wie früher in Quedlinburg. Der Schmuck des Kapitells ist hier also reduziert auf die geringst zulässige Zahl von Kernblättern. Von diesen ist jedes einzelne als Individuum aufgefaßt; denn es ist streng isoliert von seinem Nachbarblatt.

Eine Nebenform des Kernblattes oder auch Variation möchte ich die Blattform nennen, die wir an den oberen Säulenpaaren der Bögen der Empore antreffen (Abb. 11). Die Blätter sind abgerundet, nicht einzeln, sondern steigen untereinander verbunden, in einem Kranz vom Säulenring auf. Stark plastisch, doch kaum überfallend. Über diesem Blätterkranz je in der Mitte der Seiten und in den Diagonalen ein in den Block gehauenes Dreieck, mit der Spitze nach oben. Ein auffälliges Motiv, das auch außen am achteckigen Westturm zu finden ist. Zwei Säulenkapitelle, die nach Humann »jedenfalls von den Säulen der obersten Turmfenster stammen«, zeigen einen unteren Blätterkranz, gleich der eben beschriebenen Form, darüber eine Reihe Kernblätter mit »leistenartig aufliegender, nach unten keilförmig zulaufender Mittelrippe« versehen. Darüber wieder die

Dreiecke. Das zweite Säulenkapitell ähnlich, doch auch verwandt durch Deckplatte und Kelchrand dem Pilasterkapitell des großen Gurtbogens¹¹⁾. Kernblätter auch im Seitenschiff. (Abb. 12.)

Auch in Clus im Herzogtum Braunschweig frühes XI. Jahrhundert, zwei Reihen Kernblätter, dickfleischig, steifstehend, mit erhabener Mittelrippe

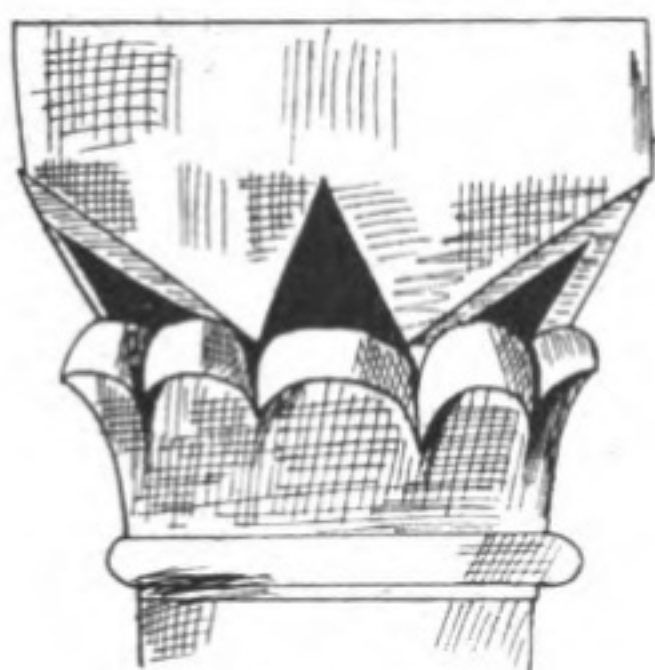


Abb. 11.

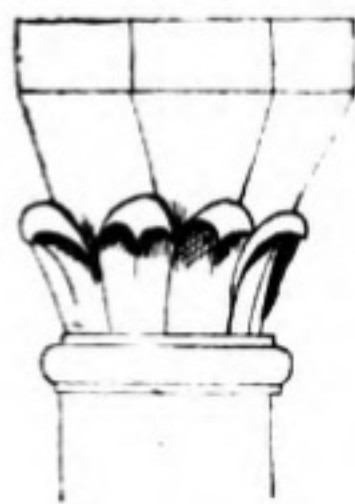


Abb. 12.

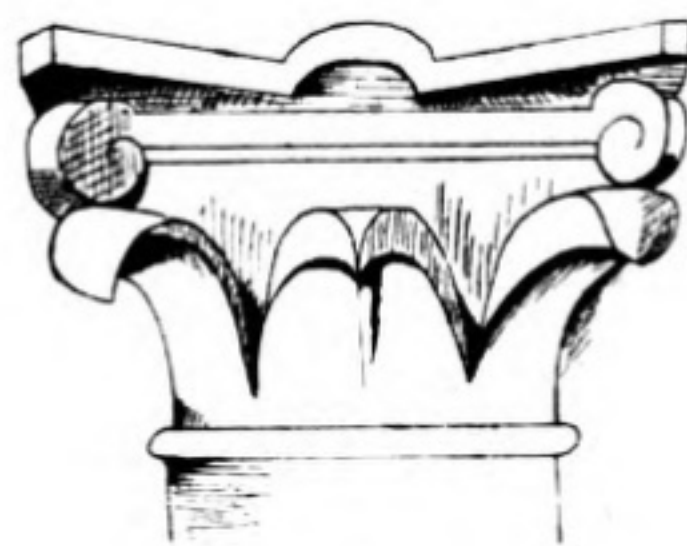


Abb. 13 a.

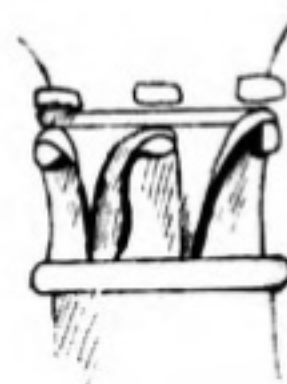


Abb. 13 b.

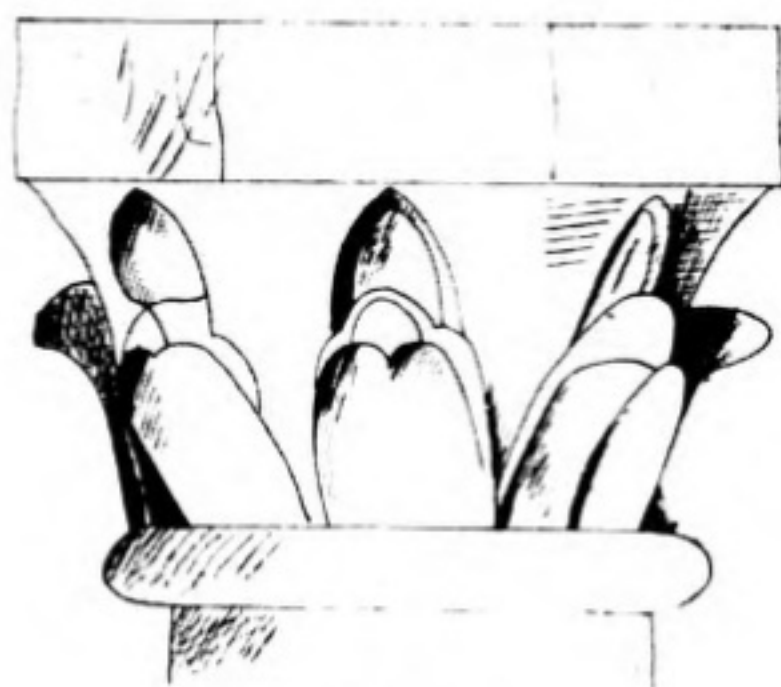


Abb. 14.

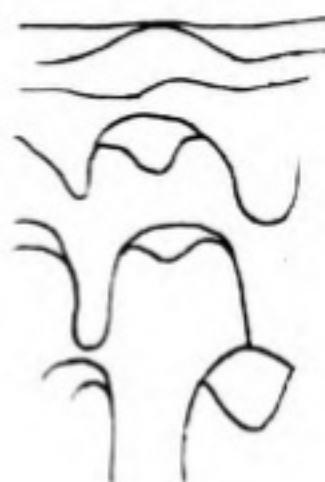


Abb. 15 a.



Abb. 15 b.

(drei solche Kapitelle), und ein Kapitell mit Kernblättern, die mehrere Rippen zeigen, »deren mittelste in einer Rosette endigt« (Kunstdenkmäler).

Von diesen verschiedenen Arten Kernblatt kehre ich zurück zu dem Essener Blatt (der Pilasterkapitelle innen und außen am Westbau), das isoliert von seinem Nachbarblatt ein Individuum repräsentiert. Dieselbe Stufe der Entwicklung am

¹¹⁾ Es seien hier die jonisierenden Kapitelle in der Emporenkammer im Essener Westbau erwähnt. Hamann spricht hier von Kapitellen, die sich der sogenannten Kompositform nähern: »Der unter dem Eierstab befindliche Kelch wird aber bei diesen Kapitellen von keinem Blätterkranz umgeben.« In einer Anmerkung: »Ein Umstand, welcher wohl Veranlassung gegeben hat, diese Kapitelle bisher als jonische aufzufassen.« Man kann diese Kapitelle aber nur als Kompositkapitelle erklären, wenn man sie in Beziehung setzt zu Bildungen in der Lombardei, z.B. in Lucca. Dort an der Kathedrale (Hauptfassade) Säulenkapitelle, an denen zu oberst die wagrecht liegenden, nach den Diagonalen sich wendenden Voluten zu sehen sind. Zwischen den Voluten der Eierstab und darunter erst ein Kapitellkörper, der mit wechselständigen Akanthusblättern bedeckt ist.

Westbau des Doms zu Trier (außen die Pilasterkapitelle). (Abb. 13a, b.) Hier freilich in den Diagonalen noch kleine Voluten; doch sie wirken deutlich als Begleitmotiv und versuchen in keiner Weise den klaren Klang des Hauptmotivs zu übertönen. Doch am gleichen Westbau das Kernblatt auch ohne Voluten.

Das Kernblattmotiv am Westbau des Doms zu Hildesheim¹²⁾. Nach Zeller 1061 errichtet von Hezilo. Von den abgerissenen Kapellen des Westbaues und von dem noch erhaltenen Teil zeigen einige Kapitelle die Kernblätter von Quedlinburg, die Gehäuse und die in Stein erstarrten Voluten. Auch ein Kapitell mit nur einer Reihe Voluten ohne Gehäuse, wie in der sächsischen Stiftskirche. Ebenso an der von Hezilo 1068 begonnenen Stiftskirche zu St. Moritz bei Hildesheim (Abb. 14), auch Gandersheim. Derselbe Typus auch am Westbau des Doms zu Minden und in der Stiftskirche zu Vreden. Im Dom zu Trier sind im Mittelschiff Pilasterkapitelle (Abb. 15, a, b) erhalten, die den klaren Typus von Essen zeigen.

Man findet noch weiter das Kernblatt in Wunstdorf in Sachsen. Die obere Reihe Kernblätter steht steif aufrecht, die untere ebenso geformte fällt leicht über. Daß die Säule mit Kapitell ein Rest vom Bau des IX. Jahrhunderts sei, kann ich nicht glauben; denn ich nehme an, daß in Quedlinburg eher als in Wunstdorf ein neues, eigenes Motiv gefunden sei. Das Kernblatt tritt gelegentlich auch in Verbindung mit Voluten auf, so in der Kirche zu Zyfflich (im ältesten romanischen Bau des Clever Landes, wie die Kunstdenkmäler sagen) Mitte XI. Jahrhundert; auch in Huyseburg (Provinz Sachsen) ist es zu finden, im Langhaus. Ich schätze Ende XI. Jahrhundert, weil hier in seltener Harmonie die zwei Motive, Kernblatt und Voluten, vereinigt sind.

Typus I. Genug, es erübrigt sich, alle Fälle aufzuzeichnen, in denen das Kernblatt vom Typus I vorkommt, sei es in der Form von Quedlinburg oder in der geläuterten von Essen und Trier. Das m. E. von Quedlinburg zuerst gebrachte Kernblattmotiv tritt allenthalben auf. Die Herrschaft des antiken, des korinthischen Kapitells ist dahin, und wenn es später, wie wir finden werden, noch wieder gebildet wird, so tritt es nicht mehr in antiker Form auf, sondern in einer Umbildung durch das romanische Stilempfinden (siehe die korinthischen Kapitelle in Wunstdorf, Hildesheim usw.). Und wenn mit Quedlinburg eine neue Epoche für die Bauornamentik anbricht, so hat sich in Essen und Trier eine noch unklare stilistische Formensprache zu einer klaren durchgerungen. Diese Sprache ist die Sprache der Linie, d. h. die Linie herrscht, die Linie des Umrisses, die Linie der Hauptrichtung im Motiv. Mit diesem linearen Sehen geht zusammen ein isolierendes Sehen, d. h. es steht jedes Motiv für sich. Das Herausheben des Einzelmotivs kann aber nur geschehen durch hochplastische Arbeit. Wir haben

¹²⁾ Schon früher 1015 (Zeller) an den Bernwardschen Erztüren.

also eine Zeit der Hochplastik, wir haben einen linearen Stil. Und so datiere ich um die Wende zum XI. Jahrhundert einen Renaissancestil der Ornamentik. (Essen ist fertig zu Anfang des XI. Jahrhunderts, Trier erst gegen 1074.)

Ein Renaissance-Stil im Sinne der italienischen Renaissance-Architektur, nicht der Bauornamentik gleicher Zeit; denn diese tritt streng genommen als Hochrenaissance ins Leben; sie bringt in ihren Linien, den Umrissen des reichen Akanthusblattwerks schon Bewegung, den Vorboten des Barock. Die deutsch-romanische Bauornamentik ist zur Zeit ihres Entstehens wie die italienische Renaissance-Architektur ganz linear, ganz auf das Einzelmotiv, auf die Summe von Einzelmotiven aufgebaut.

Was diese früh-romanische Epoche neben dem Erringen einer stilistischen Formensprache als bedeutend charakterisiert, ist die Tatsache, daß sie das jonische Kapitell bald aufgab. Man erkannte, daß seine Motive, Voluten und Eierstab, nicht entwicklungsfähig sind, daß man hier nur ewig nachahmen konnte, und das verschmähte die junge Kunst. Mit dieser Erkenntnis aber geht Hand in Hand das Bewußtsein von der Unmöglichkeit, das jonische Kapitell mit Bögen zu kombinieren. Wie die italienische Renaissance empfand man, daß nur der Druck wagrecht aufliegender Lasten (gerades Gebälk) durch die seitwärts ausweichenden Voluten der jonischen Kapitele wohlgefällig zum Ausdruck kam, daß aber der ansteigende, senkrecht auf das Kapitell wirkende Bogen die senkrecht aufsteigenden und unter der Last sich beugenden Blätter (wie am korinthischen Kapitell) verlangte.

Neben der emanzipierten Richtung in der Ornamentik, die das Kernblatt in einem bestimmten Stil brachte, gab es, wie oben angedeutet, noch hie und da eine kleinlich das antike Vorbild nachahmende. Man findet sie an den Emporenkapitellen von St. Maria im Kapitol in Cöln, an den Kapitellen der Ludgeridenkrypta zu Werden und ebenso in der Ludgeridenkrypta zu Helmstedt, wie in der Krypta zu Vreden.

Rathgens hebt von den korinthisierenden Kapitellen von St. Maria im Kapitol die strenglinige Stilisierung hervor, die im Gegensatz stehe zu der älteren stumpferen Behandlung antiker Reminiszenzen der karolingisch-ottonischen Zeit wie in der Bartholomäuskapelle zu Paderborn von 1017. Nun sind diese Kapitele in Paderborn doch nicht unter deutsche Kunstarbeit einzureihen; denn eben ihr weicher malerischer Charakter (Rathgens sagt »verschwommene Behandlung«) geht nicht zusammen mit der oben beschriebenen Ornamentik in Deutschland, die ganz linear ist und hochplastisch. Sie sind deshalb als italienische Arbeit anzusehen. Wenn Rathgens die Kapitele in St. Maria im Kapitol weiter in Gegensatz setzt zu korinthisierenden in Speier und Mainz, so ist dazu zu bemerken, daß es sich auch hier um Erzeugnisse fremder Künstler (Italiener) han-

delt, was Kautzsch für Mainz dargetan hat, und wie Denio und von Bezold für Speyer vermuten.

Es handelt sich bei den Kapitellen in St. Maria im Kapitol wohl um eine kräftige strenglinige Behandlung; jedoch ist hervorzuheben, daß die ganze Komposition in ihrer strenger Anlehnung an die Antike, in ihrem Vielerlei von Motiven einen Rückfall in eine bereits verlassene Richtung bedeutet.

Effmann setzt die Pilaster- und Säulenkapitelle der Ludgeridenkrypta zu Werden in das XI. Jahrhundert, weil sie »untrennbar« zu Bauteilen gehören, die ohne Zweifel aus diesem Jahrhundert stammen. In die Zeit gehören, ihrer stilistischen Verwandtschaft wegen, auch die Säulenkapitelle der Ludgeridenkrypta zu Helmstedt. Die Pilasterkapitelle zu Helmstedt, die Effmann mit den Säulenkapitellen auf eine Stufe setzt, können aber nur aus einer späteren Zeit stammen, Anfang des XII. Jahrhunderts; denn sie zeichnen sich durch Harmonie und Großzügigkeit sehr bemerkbar vor den Säulenkapitellen aus.

Auch in Corvey noch einmal Nachahmung des antiken korinthischen Kapitells¹³⁾. In Minden am Westbau findet man mit dem Kernblatt Voluten in akanthusartigen Blatthülsen sitzend. Ebenso in Corvey. Doch diese retrospektive Richtung, die sich da und dort äußert, vermag ebensowenig wie eine fremde geometrisierende (Gernrode) die Herrschaft des Kernblattes zu erschüttern; ein ernsthafter Konkurrent ist einzig und allein das Würfelkapitell mit seiner Ornamentik.

Das XI. Jahrhundert kommt über die Form des Kernblattes vom Typus I nicht hinaus. Das Deutschland, das im Zeichen seiner drei großen Dome steht, Speier, Mainz, Worms, arbeitet mit großen Volumina, liebt das Würfelkapitell mit seiner schlichten Ornamentik oder ohne jede Ornamentik, vermag aber nicht irrationelle Größen, Licht und Schatten in weiterer Konsequenz zu verwenden, und so behält es den linearen Typus des Kernblattes bei.

Es fragt sich, was die Ornamentik der drei Dome für die Entwicklung des Ornaments im allgemeinen bedeutet, ob sie ein retardierendes oder ein vorwärts drängendes Moment ist.

Die Ornamentik in Speier ist insofern als ein negatives »Vorwärts« zu bezeichnen, als sie durch eine erneute Zusammenstellung von Kernblatt und Volute und andererseits der Verwendung des einfachen Kernblattes bewies, daß das Kernblatt allein das Lasttragen des Kapitells versinnbildlicht und daß die Voluten nur überflüssiges Beiwerk waren. Sie waren eben das Begleitmotiv in einem vielstimmigen Satz gewesen und konnten gegen eine Stimme, das Hauptmotiv, nur eine verlorene Stimme bedeuten. Daß man aber neben dem allein vorgetragenen Motiv des Kernblattes wieder auf das den reinen Klang des Haupt-

¹³⁾ Aber nur an einem von vier Kapitellen; drei haben Kernblätter.

motivs störende Motiv griff, führe ich auf lombardische Künstler zurück (Voluten als Begleitung des Kernblattes kommen in Italien vielfach vor). Es waren solche in Speier unzweifelhaft am Werk, obwohl wir bis jetzt keine schriftlichen Beweise dafür haben. Die Voluten anzubringen war ja schon einmal überwundener Standpunkt gewesen. (In Trier waren sie quasi als Verstärkung der Kapitellecken gedacht.)

Was die Ornamentik im Mainzer Dom betrifft, so finden wir in dem (nach Grein) ältesten Teil von 1081—1097 nur schmucklose Würfelkapitelle; das Kernblatt ist hier nicht verwendet.

Wir machen deshalb im Dom zu Mainz einen Schritt ins XII. Jahrhundert hinein, um die oben gestellte Frage nach der allgemeinen Bedeutung seiner Ornamentik zu beantworten.

Nach Meyer-Schwartau stammt das Querschiff des Mainzer Domes aus dem XII. Jahrhundert. Von den reichen korinthischen Kapitellen abgesehen, die ohne Zweifel von deutschem Geist nicht entworfen und von deutschen Händen nicht gebildet wurden, nehme ich auch die übrige Ornamentik für italienische Arbeit in Anspruch; da sie ein besonders sicheres Entwerfen und eine vollendete Technik zeigen. Ebenso sind die Kapitelle der St. Afra-Kapelle von lombardischen Meistern geschaffen. Das auf Tafel XX, Fig. 6 bei Meyer-Schwartau abgebildete Kapitell findet für sein Blattmotiv, das trotz seines einem Akanthusblatt ähnlichen Aussehen als gesprengte Palmette aufzufassen ist, eine Vorstufe in einem Emporenkapitell von St. Ambrosio in Mailand ¹⁴⁾. Bei Dehio Tafel 322 N. 11 und mit 2 H. saec. 11 bezeichnet.

Das vielfach abgebildete Kapitell mit Kernblättern, die untereinander verbunden und in denen der untere Teil wie in einer Hülle steckt, ist in dieser Form der Kernblätter in Deutschland fremd. Das Zusammenhängen der Kernblätter ist im linearen Stil in der Zeit nicht denkbar; das Zusammenhängen der Blätter tritt erst später auf, als ein neuer Stil sich Bahn gebrochen hat. Davon sei später die Rede. Auch tragen die ganze harmonische Komposition und die großen Voluten den Stempel italienischen Kunstgeistes (Meyer-Schwartau, Tafel XXIII) ¹⁵⁾. Das »Affenkapitell« in St. Afra ist auch fremde Arbeit; denn so kapriziös, mit Sicherheit ein völlig heterogenes Motiv in ein mit alten, bestimmten Motiven konservativ behandeltes Thema zu bringen, bedeutet eine hohe Stufe stilistischen und technischen Könnens. Man spricht immer nur von italienischer Künstlerarbeit in Mainz, sollte hier nicht ein französisches Erzeugnis vorliegen?

¹⁴⁾ Dasselbe Motiv an den Bronzegittern im Aachener Dom, die teils für antik gehalten, teils wegen ihrer mangelhaften Technik als karolingische Arbeit bezeichnet werden. Sonst das Motiv vielfach in romanischer Zeit in der Buchornamentik zu treffen.

¹⁵⁾ Verwandte Exemplare an der Fassade von St. Michele zu Lucca, nur, daß die Voluten nicht von oben herunterkommen.

Deutsch dagegen sind die Ornamente auf den Kapitellen der Laufgangsäulen der Apsis, von denen Nr. 16 bei Meyer-Schwartau Tafel XXV mir eine Übersetzung des oben beschriebenen Kapitells auf Tafel XXIII Nr. 3 der St. Afra-Kapelle in den deutschen damaligen Stil zu sein scheint.

Wir haben damit einen Maßstab für das kompositionelle und technische Können jener Tage, wenn es sich darum handelt, einen fremden Entwurf nachzuarbeiten.

Von deutscher Hand herrührend wollen mir auch scheinen die steifen aufrechten Kernblätter mit Mittelrippe von der Ostkuppel auf Tafel XXII Nr. 1. Sollten die über diese Kränze sich senkenden, die Deckplatte umklammernden Voluten und die Rosen nicht vielleicht eine lombardische Zutat sein? Der Stilcharakter ist hier barock durch die Verschmelzung von zwei Formen, Deckplatte und Volute. Sollte die Ausführung auf gleicher technischer Stufe stehen wie die Kernblätter, so muß ich doch den Entwurf einem fremden Hirn zuerkennen.

Die Kapitele des Stiftschores weisen nicht die glückliche Harmonie auf, wie die korinthischen und Kompositkapitele, und doch nenne ich auch sie fremde Arbeit, die Arbeit eines Meisters von geringerem Können.

Die korinthischen Kapitele der St. Emmeram-Kapelle sind deutsche Arbeit; für italienische Künstler ist die Vielstimmigkeit des quasi Frieses über den Blättern nicht denkbar. Ein verballhorntes Kompositkapitell! (Ein Vielerlei von Motiven findet sich an den übrigen Kapitellen des Stiftschores und ebenso an den Laufgangkapitellen.)

Mainz also hat die Ornamentik nicht vorwärts gebracht; die fremden Künstler unterdrücken mit ihrer reifen Kunst die junge deutsche; so daß hier nur wieder ein unselbständiges Arbeiten in Erscheinung tritt.

Was Worms anbetrifft, so ist das Kernblatt hier nicht vertreten, und so ist der Bau für diese spezielle Untersuchung ohne Bedeutung. Um nun endlich den Gang der Entwicklung des Kernblattes weiter zu verfolgen, komme ich zum Typus II.

Typus II. Er ist anzutreffen im Mittelschiff des Doms zu Trier, aus der Zeit, als der Zentralbau in einen Langbau verwandelt wurde, nach Dehio 1120 bis 1124 ¹⁶⁾ (Abb. 16). Das Kernblatt steigt breit und in parallelen Linien auf, je eines auf der Mitte der Seiten und in den Diagonalen. Vom Grunde vollkommen gelöst. Das Blatt in den Diagonalen strebt höher hinauf und fällt in eine mit dreiblättriger Lilienform besetzten Spitze oder einfach runder Spitze in größerem Schwunge über; das Blatt von der Mitte der Kapitellseite, das etwas niedriger steht, endigt nach oben ebenso und führt auch die gleiche Bewegung aus.

¹⁶⁾ Das Kernblatt vom Typus II kommt in Frankreich später vor, z. B. in der Kathedrale S. Jean zu Lyon aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts. Dort an den Pilasterkapitellen im Chor; doch wird der Fußpunkt der oberen Reihe Kernblätter von der unteren Reihe verdeckt.

Eine Entwicklung bedeutet der Umstand, daß das klare, renaissancemäßige, isolierende Sehen verschwunden ist; denn es findet eine Überschneidung des mittleren und des seitlichen Blattes statt, auch sind mehrere Rippen erhaben ausgearbeitet, die Schatten und Lichtwirkung in erhöhtem Maße bringen. Die Blätter sind nicht mehr in einer Ebene entwickelt, sondern in zwei Ebenen, die hintereinander liegen, so daß ein Vor und Zurück entsteht und damit eine Bewegung in die Tiefe. Der erste Schritt in einen neuen Stil hinein! Obwohl die Linie noch herrscht! (Die einzelnen Pilasterkapitelle an der Wand im Mittelschiff, die ich beim Renaissancetypus des Kernblattes erwähnte, zeigen keine Überschneidung, wie es auf den ersten Blick scheinen mag; denn die Blätter stehen vor einer senkrechten Ebene, untereinander.)

In die gleiche Zeit und als gleichen Typus II setze ich die Kernblätter mit



Abb. 16.

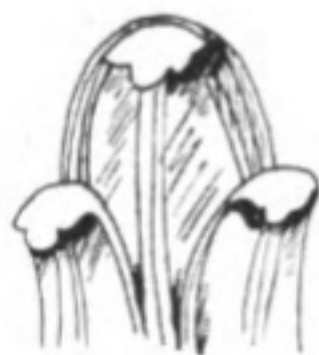


Abb. 17.



Abb. 18.

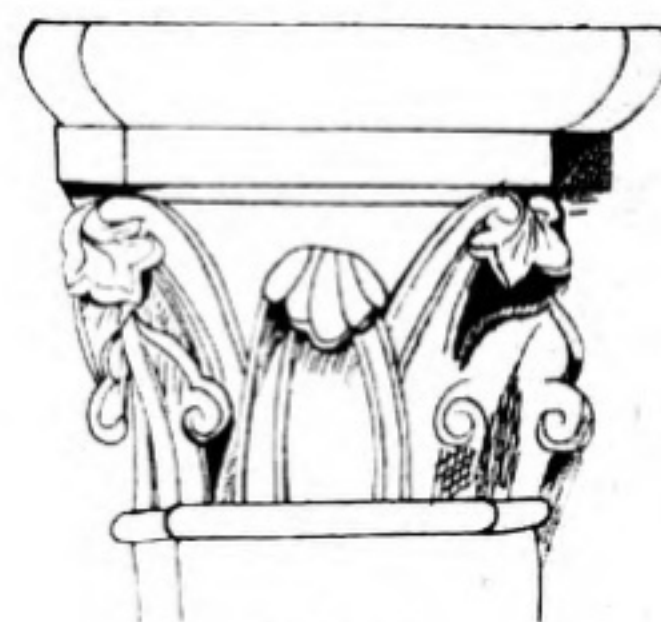


Abb. 19.

Mittelschiff der Martinskirche in Münstermaifeld, obwohl ihr Kapitell einen gotischen Bogen trägt.

Der zweite Typus des Kernblattes ist nicht häufig, sogar selten anzutreffen, vielleicht, weil im XII. Jahrhundert so viel an den bereits bestehenden Kirchen gebaut wurde, wobei vielleicht manches Kapitell durch ein »modernes« ersetzt wurde, vielleicht aber auch, weil die Entwicklung mächtig vorwärts schritt.

In St. Godehard in Hildesheim von der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts (erbaut 1133) ist das Blatt vom Typus II vertreten, doch unter fremdem Einfluß. Daß die obere Reihe der Blätter vor Gehäusen steht, ist ein Zurückgreifen auf das Quedlinburger oder, örtlich näher, auf das Hildesheimer Motiv; doch das Besetzen der Mittelrippe mit Perlen, das Aushöhlen des Blattes, so daß die Ränder sich wie ein Umschlag um das Blatt legen und der Überschlag der Spitze eine förmliche Höhlung bildet, verbunden mit der steifen, unbeweglichen Haltung (Abb. 17), ist fremd, ist importiert. Auch Typus II ohne fremden Einfluß.

Typus III. Der nächste Schritt auf dem Wege der Entwicklung ist gekennzeichnet durch ein Konvergieren der Ränder des aufsteigenden Blattes. Es ist, wie im Typus II, vollkommen vom

Grunde gelöst; es ist auch hier die gleiche Überschneidung. Der Unterschied und Fortschritt dieses Typus III gegenüber dem vorigen liegt im Konvergieren des Blattes, in dem eiligen Lauf der Randlinien zur Spitze. Die Form des Blattes hat sich zugespitzt, und damit hat sich die auf den Überfall hinzielende Bewegung verstärkt.

Dieser Typus findet sich im Chor von St. Peter und Marzellan in Seligenstadt. Kallenbach bildet zwei Kapitelle aus dieser Kirche ab und datiert beide auf das zweite Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts. Tafel XXIX d ist wohl aus der angegebenen Zeit, und, wegen seiner kapriziösen Art, auf französischen Einfluß zurückzuführen. Das andere Kapitell aber, das Kernblattkapitell (Abb. 18), repräsentiert den Typus III und ist in die erste Hälfte des XII. Jahrhunderts zu setzen¹⁷⁾. Ein zweites Beispiel in der Martinskirche zu Münstermaifeld, an einem Kapitell einer Säulenvorlage des südlichen Vierungspfeilers.

Der Typus III des Kernblattes ist im ganzen XII. Jahrhundert anzutreffen. Seine Spitze biegt sich in einem Schwung nach außen über, der immer kühner wird. Das aufsteigende Blatt, das im Typus I und II stark plastisch vom Kapitellkörper abgelöst war, das vor den Kapitellkörper gestellt war und so, in seinem aufsteigenden Lauf völlig isoliert, ein Einzeldasein führte (wobei es in seiner Bewegung die Funktion des Kapitells zum Ausdruck brachte), geht jetzt von Typus III ab, von seinem Fußende an, allmählich nach 1200 zu eine Vereinigung mit dem Kapitellkörper ein, die immer augenfälliger, immer betonter wird.

Das Blatt hat mehrere Rippen, die gelegentlich mit Diamantquadern besetzt sind, gelegentlich, wie an der Südwand des Ostchores zu Worms, vertieft anstatt erhaben, in der Mehrzahl aber erhaben gearbeitet sind.

Gelegentlich strebt vom Fußende des Blattes ein kleines Blatt (Abb. 19) empor, bald lilienförmig, bald gefiedert, bald rund gebuchtet, das die Mitte des aufsteigenden Kernblattes bedeckt. Die in schönem Schwung überfallende Spitze läuft in ein 3—5-blättriges lilienförmiges Blatt aus, oder in eine bald reiche, bald weniger reiche Zusammensetzung von Voll- und Halbpalmetten.

Ein Beispiel noch für Typus III: an einem Fenstersäulenkapitell des südlichen der Osttürme des Doms zu Worms 1181; das andere Säulenkapitell trägt das Kernblatt vom Typus II. Ein auffälliges Zurückgreifen!

Wenn im Typus I die Sprache der Linie herrschte, das Kernblatt durch seine völlige Loslösung vom Kapitellkörper als einzelnes, individuelles Motiv am Kapitell wirken sollte (und dessen Mission zum Ausdruck bringen), so war im Typus II trotz der gleichen

¹⁷⁾ Die sogenannte »gotische Krabbe« ist nichts anderes als das Kernblatt. Es tritt im Typus III zuerst als »Krabbe« und später im Typus IV auf und wird schließlich verdrängt vom gotischen Ornament, von angehefteten »Blattbüscheln«. Die »Krabbe« von Dehio »Kantenblume« genannt.

Beschaffenheit der Blätter durch ihre Überschneidung ein erster Schritt getan, um die Linie und das Einzelleben der Blätter zu unterdrücken und statt dessen ein Zusammensehen der Blätter zu erwirken. Das geschah noch weiter im Typus III durch die Betonung der Bewegung des Überfalles und weiter im Übergang von diesem Typus zum folgenden durch das allmähliche Verwachsen des Blattes mit dem Kapitellkörper. Wenn im Typus I durch Linearisieren und Individualisieren das Motiv im Sinne der Renaissance vorgetragen wurde, so geschah das allmählich durch die bei Typus II und III gegebenen Kennzeichen in einer anderen Sprache, dem Barock. Im Renaissancetypus war das Blatt dem Bauglied addiert (im Sinne von Paul Frankl, siehe seine »Entwicklungsphasen der neueren Baukunst«, Leipzig 1914); im Barock, ausgesprochen vom Typus III an zum folgenden, ist eine Durchdringung von Blatt und Kapitellkörper eingetreten. Das Blatt ist in das Bauglied dividiert. Das Ausdrucksmittel der Renaissance ist Hochplastik, die allmählich nach dem barocken Typus hin in das Flachrelief übergeht.

Typus IV. Mit Typus IV haben wir das berühmte sogenannte Knospen- oder Knollenkapitell des Mittelalters erreicht.

Typus IV des Kernblattes ist in schönen Exemplaren in der Marienkirche zu Gelnhausen (Abb. 20) vertreten, aus den ersten Dezennien des XIII. Jahrhunderts, z. B. dort an den Kapitellen der Säulenvorlagen der Vierung und am Südportal. Auch in St. Paul zu Worms, im Magdeburger Dom, an der Goldenen Pforte zu Freiberg usw.

Das Kernblatt erscheint hier im Flachrelief, es hat mehrere scharfkantige Rippen, ist eng verwachsen mit dem Kapitellkörper und löst sich erst nach $\frac{2}{3}$ seiner ganzen Länge von diesem. In starker Krümmung fällt die Spitze über, als stilisiertes Blatt, lilienförmig oder als Gebilde aus Palmetten, oder knollig eingerollt, z. B. an einem Kapitell am kleinen Nordgiebel am Dom zu Bamberg. Auch an einem Schlußstein im Magdeburger Dom, wobei anstatt der aus Palmetten gebildeten Spitze zwei Tierköpfe gebildet sind. Ebenso wie dieses Anbringen von Tierköpfen als Krönung eines Kernblattes muß man als launisches Abspringen vom konsequent angewandten Kernblattthema das Vorkommen von menschlichen Halbfiguren in den Diagonalen der Kapitele bewerten. Dieses gelegentlich verwendete heterogene Element entspricht aber in seiner stilistischen Formensprache und seinem Ausdrucksinhalt (dem von ihm verkörperten Gedanken) durchaus dem Kernblatt, dessen Stelle es einnimmt; z. B. in der St. Petrikirche zu Soest, Gelnhausen usw.

Typus IV tritt häufig an schon völlig gotisch gebildeten Bauten auf, so beispielsweise in Marburg in St. Elisabeth. Hier dieses Kernblatt außerdem in einer

besonderen Bewegung: abwechselnd ein langes und ein kurzes Kernblatt, von denen jedes, wie vom Winde bewegt, abwechselnd nach rechts und links sich in seiner Spitze wendet. (Ein Motiv, das sich auch im Altertum an Akanthuskapitellen findet, z. B. in Kalat Seman, 5. Jahrhundert.)

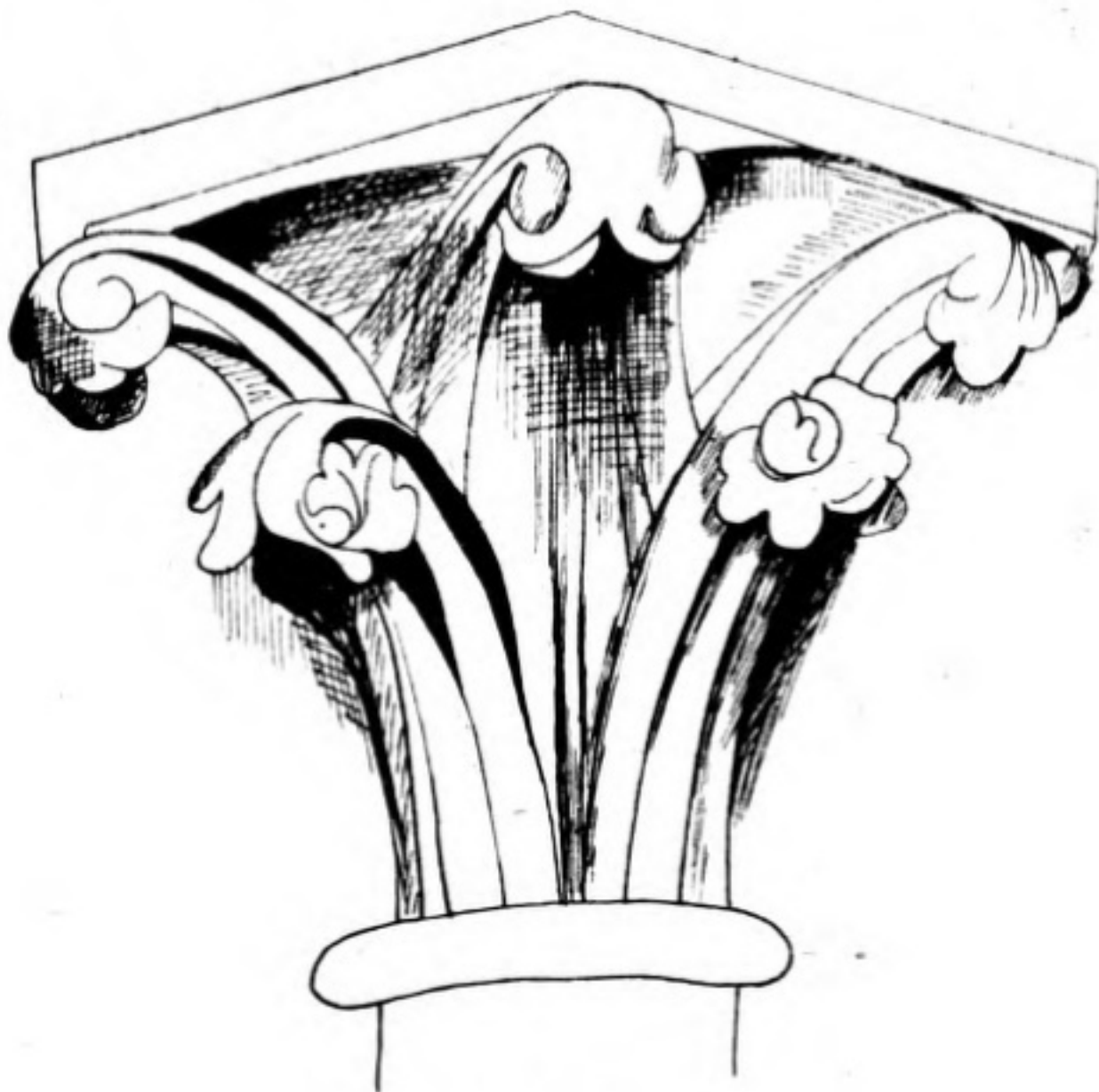


Abb. 20.

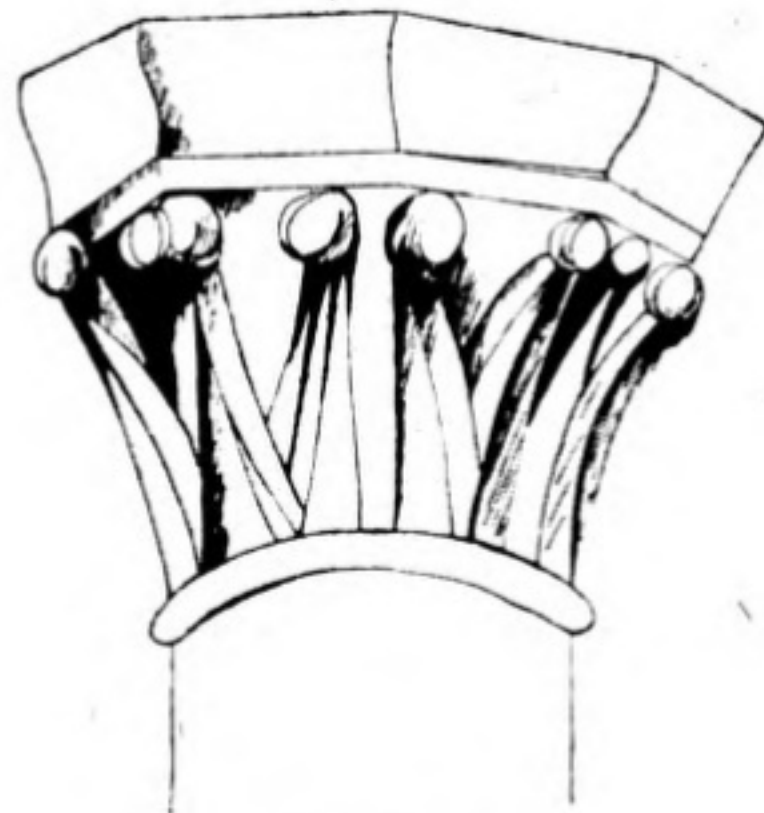


Abb. 22 a.

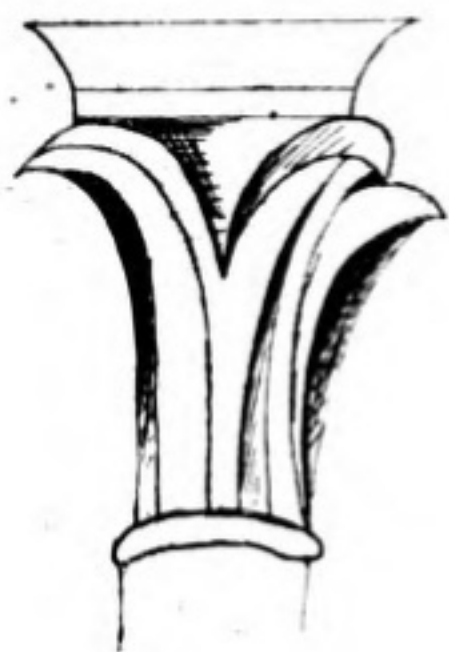


Abb. 21 a.

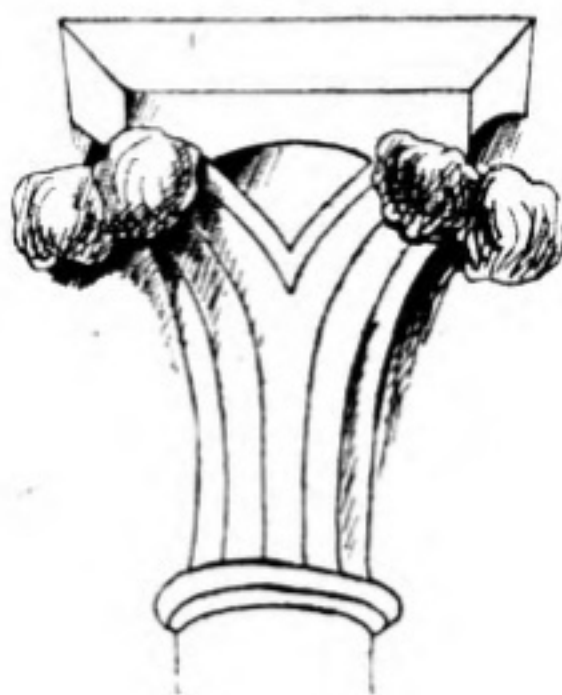


Abb. 21 b.

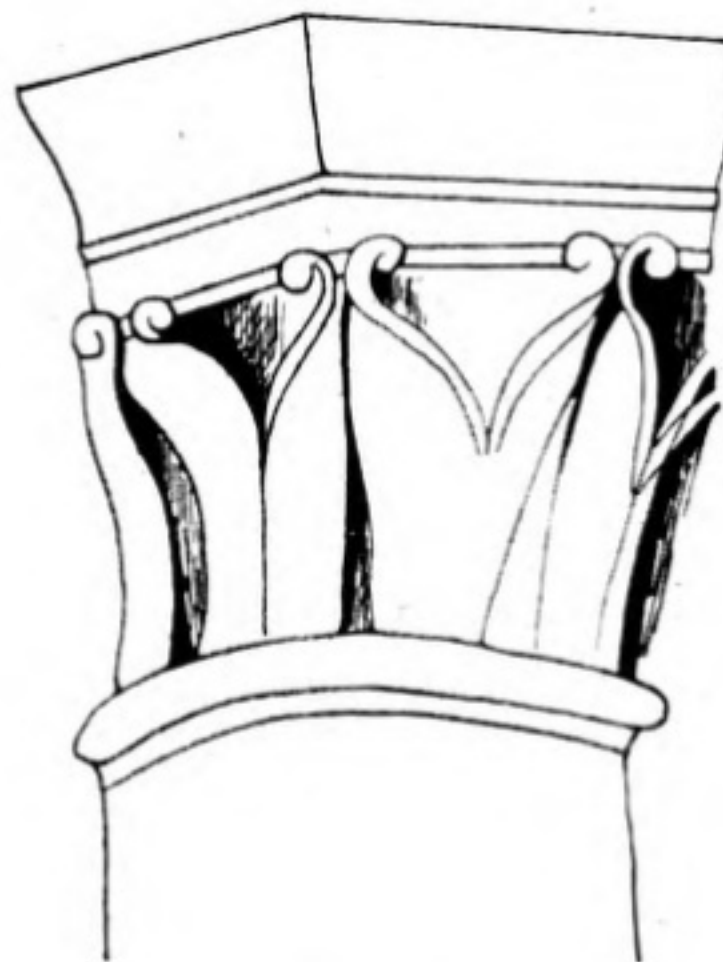


Abb. 22 b.

Typus III ist nicht häufig anzutreffen, weil (als wahrscheinlichster Grund) die Entwicklung sehr schnell fortschreitet. Wo daher Typus III auftritt, findet sich meist auch Typus IV, neben diesem meist auch Typus V.

Typus V. Dieser Typus V bedeutet eine noch weitere Durchdringung von Ornament und Bauglied. Auch wieder in Gelnhausen, Marienkirche, auch in Lippstadt (Abb. 21a, b). Es stehen die Kernblätter jetzt nur

noch in den Diagonalen; doch von Stehen darf, streng genommen, nicht mehr geredet werden; denn man kann das einzelne Blatt in seinem Aufstieg bis zur Spitze nicht mehr verfolgen. Es ist der Kapitellkörper wie mit einer Hülle umgeben (Flachrelief), die in regelmäßigen Abständen senkrecht verlaufende Kanten, die aber nicht scharf sind, aufweist. Das sind die Rippen der vier Kernblätter (vier Diagonalpunkte). Erst kurz unter der Deckplatte wird es deutlich, daß es sich um vier Kernblätter handelt (durch Spaltung der Hülle deutlich)¹⁸⁾. Sie lösen sich in ihrer Spitze nicht mehr, wie es im Typus IV noch geschah, vom Kapitellkörper ab, sondern schmiegen sich in den Diagonalen eng an eine über ihnen liegende kreisförmige Scheibe, die (hier, doch nicht immer) zwischen Deckplatte und Kapitellkörper eingeschoben ist. Die obersten Enden knollig oder als Kernblattspitze zu erkennen.

Dieser Typus zeigt die weitgehendste Durchdringung mit dem Kapitellkörper und bedeutet zugleich die letzte Phase der Entwicklung des Kernblattmotivs.

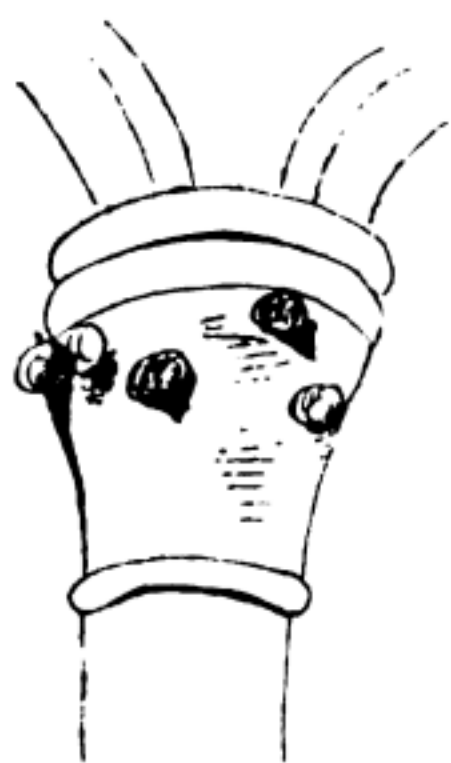


Abb. 23.

Zu diesem Typus V gehören auch die eigenartigen Kernblattformen in der Kirche zu Marienstatt (Abb. 22 a, b) und die gleichen in der Kirchhofskapelle in Bonn.

Wenn die beschriebene Blatthülle mit Blättern bedeckt ist, die symmetrisch verteilt vom Säulenring aufsteigen, so ist diese Erscheinung nur als Nebenform vom Typus V zu bewerten.

Am Dom zu Bamberg ist, an den Westtürmen, die Eigenart von Typus V (Abb. 23), die Durchdringung mit dem Kapitellkörper, so weit getrieben, daß nicht einmal mehr die Rippen aus der Hülle hervortreten, sondern aus dieser nur plötzlich Gebilde, die man als geometrisierte Blätterknäuel bezeichnen kann, die wie Köpfe hervorragen, und zwar, wohl unter Einwirkung der kreisförmig gewordenen Deckplatte, wechselständig, d. h. abwechselnd ein höher und ein tiefer liegender Kopf. Sonst das Kernblatt dieses letzten Typus die Fensterlaibungen an den Türmen begleitend.

Diese fast schon erstarrte Form des Typus V steht wohl unter dem Einfluß der französischen Bildhauer. Das wird später erörtert werden.

Wie es aber zu Typus V eine Nebenform gibt, so auch zu Typus IV, auf den ich hiermit zurückgreife.

Die den Kapitellkörper umgebende Blatthülle ist auch hier vorhanden, über dieser aber steigen als rudimentäre Kernblätter zwei schmale Streifen je

¹⁸⁾ Frankreich bringt schon früh die Hülle z. B. in Auxerre, Église Saint-Germain vom Ende des XI. Jahrhunderts. Es handelt sich hier um das Kernblatt vom Typus I, dessen Fußende nach beiden Seiten mit dem Nachbarblatt in Verbindung steht.

an den Mitten der Seiten und den Diagonalen auf, die sich überschneiden, wie es die Kernblätter taten. Fest an den Kapitellkörper angeschmiegt, bis an die Spitze, steigen sie auf, wo sie ein palmettenartiges oder ein tellerrundes Blatt tragen, z. B. im Mittelschiff des Domes zu Bamberg (Abb. 24).

Diese Nebenform zu Typus IV erfährt eine Entwicklung, die repräsentiert wird durch ein Kapitell der Stiftskirche zu Aschaffenburg (Abb. 25a, b). In bescheidenem Umfang ist das Motiv des Umhüllens des Kapitellkörpers benutzt. Statt der vollen Kernblätter steigen auch hier in jeder der Diagonalen schmale Streifen, in Richtung und Bewegung dem Kernblatt analog, vom Halsring der Säule auf. Zwischen diesen, vom früheren Kernblatt übrig gebliebenen Randstreifen, steigt je ein aus Halbpalmetten zusammengesetztes Blatt auf, eine Reminiszenz an das Blatt, das, wie in Seligenstadt, die Vorderseite des

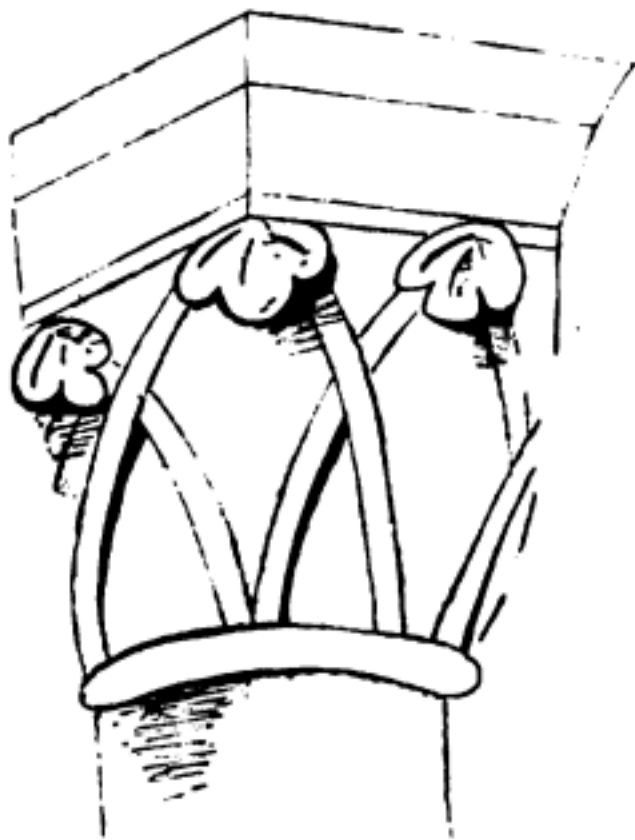


Abb. 24.



Abb. 25 a.



Abb. 25 b.

Kernblattes bedeckt hatte. Dies Blatt und die Randstreifen stehen untereinander in Verbindung durch eine gemeinsame Hülle, aus der sie hervordachsen, und die, vom Säulenring aufsteigend, den Kapitellkörper in geringer Höhe umgibt. Reiche Variation dieses Themas im Kreuzgang von Aschaffenburg. (Die Randstreifen sind in den Beispielen in Aschaffenburg diamantiert und die Halbpalmetten tragenden, umgebogenen Spitzen tragen zum Überfluß noch Trauben.) An Stelle des einen Mittelblattes treten zuweilen zwei und mehr auf. Lediglich Bereicherung!

Gelegentlich wenden sich auch diese mittleren Füllblätter korrespondierend in kühnem Schwung, je eins nach der Mitte der Kapitellseite (Abb. 26), z. B. in Trier, Mainz, Dinkelsbühl¹⁹⁾, auch Gelnhausen sei hier wieder erwähnt.

Im Chor der Marienkirche eine weitere Entwicklung des Randstreifen-

¹⁹⁾ Dinkelsbühl, Turmhalle der Georgskirche.

motivs (Abb. 27), insofern als die Randstreifen als Stengel geformt sind. Die gemeinsame Hülle mit dem Mittelblatt auch hier wieder. Der Stengel steigt nicht, wie vorher die Randstreifen, in senkrechter Richtung auf, sondern weicht von der Senkrechten nach den Diagonalen zu aus, um dann nach entgegengesetzter Richtung in kühnem Bogen aufwärts sich nach der Ecke der Deckplatte zu wenden. Dort aber biegt der Stengel nicht, wie in Aschaffenburg, um, indem er seine, eine Halbpalmette tragende Spitze nach oben richtet, sondern er teilt sein Ende in mehrere einzelne Blätter, die an ihren Enden Halbpalmetten tragen, und die sich alle zusammen in breitem Strom nach der Mitte der Seite wenden, wo sie den oben beschriebenen aufsteigenden Stengel umfassen.

Wenn diese Nebenformen zu Typus IV, besonders die letztgenannten, kaum mehr als Derivat des Kernblattmotivs erscheinen, so vielleicht noch weniger die



Abb. 26.



Abb. 27.

Form eines Kapitellornaments der Krypta des Doms zu Naumburg (Abb. 28). Nach dem Grad ihrer stilistischen Entwicklung ist die Reihenfolge: Gelnhausen, Naumburg, die chronologische.

In Naumburg nämlich steigen die auch hier deutlich als Stengel charakterisierten Kernblattstreifen von der Mitte der Kapitellseite auf und kreuzen sich; der eine wendet sich nach rechts zur Diagonale, der andere nach links in kühnem Schwung. Sie biegen auch hier wieder nach der Mitte der Kapitellseite um und spalten sich in mehrere breit entwickelte und reich bewegte, Halbpalmetten tragende Stengel, von denen einer sich nach oben bis unter die Deckplatte bewegt und sich an seinem Ende mit dem korrespondierenden von der anderen Diagonalseite zu einer gesprengten Palmette ergänzt. Das sog. Mittelblatt fehlt, ebenso die gemeinsame Hülle.

Das Charakteristische am Typus IV war die Durchdringung des Blattes mit dem Kapitell; diese fehlt bei den eben beschrie-

benen Nebenformen. Das Ganze, die Hülle mit Kernblatttrandstreifen und Mittelblatt, ist vor die (gekrümmte) Ebene des Kapitellkörpers gestellt. Es ist gelöst von ihm, plastisch gearbeitet, das Hochrelief ist Ausdrucksform. Trotz Reichtum, Überschneidung und Bewegung spricht hier die Linie. Die Überschneidung der Stengel bewirkt kein Verdecken, kein Undeutlichmachen des Verlaufs der Linien; die Phantasie wird beim Betrachten nicht zur Mithilfe angerufen; es liegt alles klar und deutlich vor uns. Und dies ist aus fremdem Geist geboren; denn es fällt aus dem stilistischen Gefühl der Zeit heraus. Davon im zweiten Teil der Arbeit.

Dieser Typus IV hat etwas Eigenes an sich; denn er reizte noch ein anderes Mal zum Abspringen von dem ihm eigenen Stilgefühl und

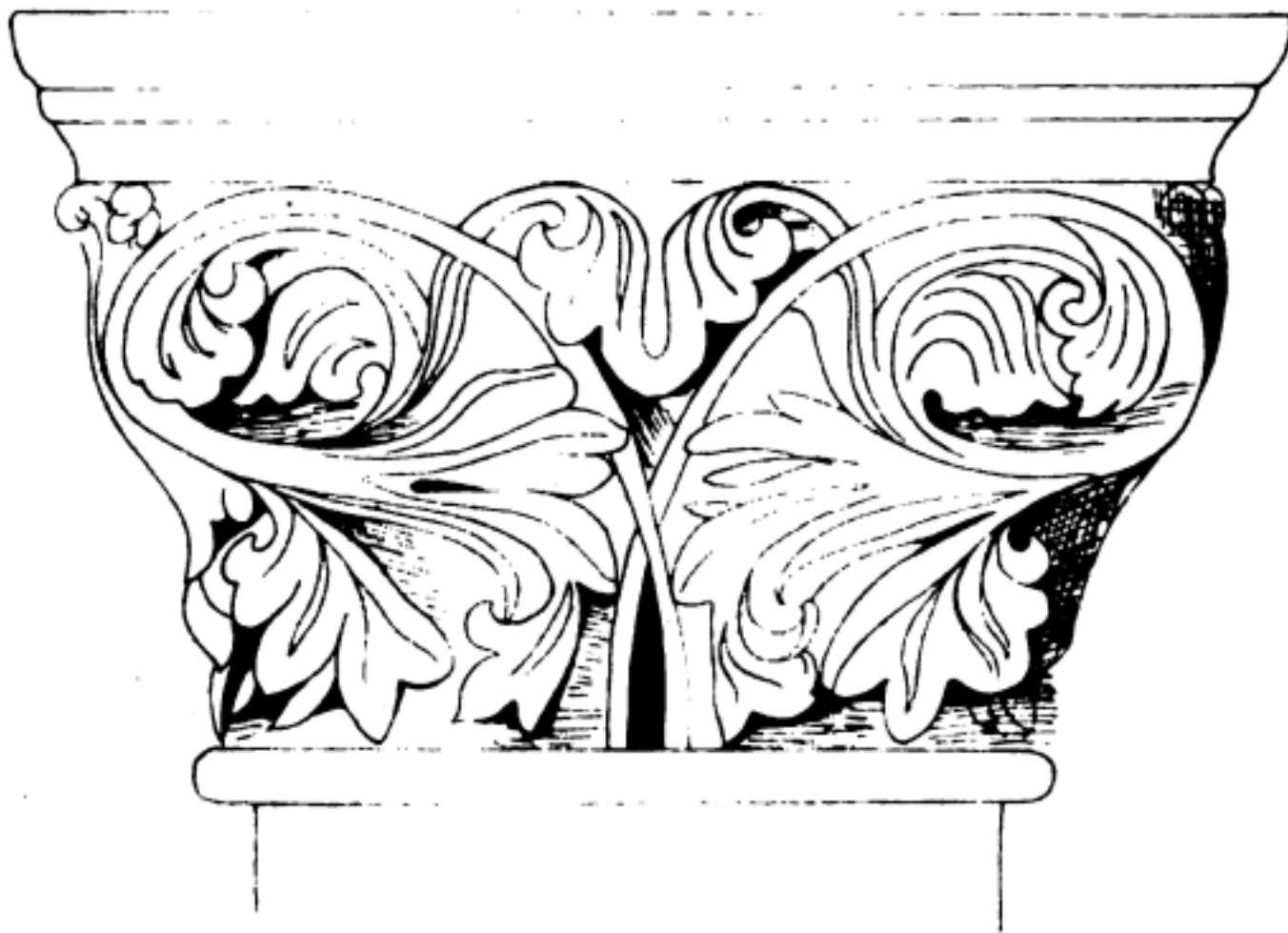


Abb. 28.



Abb. 29.

paart sich mit einem neuen, das sich in eben dieser Kombination zum erstenmal offenbart. Im Mittelschiff von St. Andreas zu Worms (Abb. 29) z. B. und sehr vielen anderen Bauten aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts. Anstatt der stilisierten Blätter an der sich biegenden Spitze finden wir ein naturalistisch gebildetes Blatt. Daß es so geformt ist, ist das Auffällige; darin dokumentiert sich aber nicht das neue Stilgefühl, sondern darin, daß es nicht aus dem Kernblatt hervorgewachsen, sondern an seine Spitze aufgeheftet ist.

Diese aus der Kombination von Äußerungen des romanischen und gotischen Kunstgeistes entstandene Blattform ist typisch für die Zeit, da die Gotik ihren Einzug in Deutschland hielt. Das Kernblatt hatte in Typus V, der neben Typus IV einherging, seine letzte Stufe der Entwicklung erreicht.

Ehe nun die romanische Ornamentik sich auf neue Formen besann, kam die nach einem neuen Gesetz lebende gotische Ornamentik. Sie machte sich zuerst an einer der letzten Kernblattformen bemerkbar und verdrängte mit ihrer vollen Lebenskraft die auf einem kritischen Punkt angelangte romanische.

TEIL II.

A. Im Laufe der Untersuchung der stilistischen Abfolge des Kernblattes sind wir wiederholt auf Bildungen gestoßen, die wir einem fremden, dem französischen, Stilgefühl zuschrieben. Wir hatten die stilistische Formensprache des Kernblattes in Deutschland als barock erkannt; die Nebenformen, aus Frankreich stammend, trugen einen anderen Charakter. Im Gegensatz zu der Verschmelzung des Ornaments mit dem Kapitellkörper, wie es in Deutschland der Fall war, waren sie durch ihre Ausdrucksform, die hochplastische Arbeit, isoliert vor den Kapitellkörper gestellt.

Wir hatten beobachtet, daß der lineare Stil, in dem das Kernblatt zuerst erschien, nicht lange die Herrschaft behielt, nur etwa ein Jahrhundert, um dann vom XII. Jahrhundert ab bis zur Gotik in Deutschland, trotz fremder Erscheinungen, einem malerischen Stil Platz zu machen. Dieser, der das Ornament in engste Verbindung brachte mit dem Kapitellkörper, mit der Masse des Kapitells, der das Ornament an sich unterdrückte, um es nur in seiner Symbolik, die ein Interpret ist der besonderen Aufgabe der Kapitellmasse, wirken zu lassen, dieser Stil war dadurch (und auch sonst) ein Interpret der Masse, der in ihr wohnenden Kraft und der durch diese erzeugten Bewegung. Wir müssen uns fragen, ob denn dieser Stil in der deutschen Bauornamentik romanischer Zeit überhaupt zu beobachten ist, ob er im Einklang steht mit dem Stilgefühl der Zeit. Schließlich aber, anknüpfend an den Unterschied, den wir an einigen französischen Formen erkannten, fragt es sich, ob das Stilgefühl Frankreichs zu der Zeit anders und wie es beschaffen sei.

B. I. Wenn wir das Stilgefühl romanischer Zeit erkennen wollen, so müssen wir uns der Baukunst zuwenden; denn am schärfsten spricht sich zu jeder Zeit das Stilgefühl in der monumentalen Kunst aus.

Den Ausdruck stilistischen Wollens in der Baukunst charakterisiert Dehio in seinem Kapitel über den Außenbau I, S. 559 mit den Worten, daß »das erste Ziel der neuen Behandlung des Außenbaues (und während der ganzen Dauer des romanischen Stils ihr wichtigstes) die Ausgestaltung des Baukörpers zur rhythmisch bewegten Gruppe« war. Darin liegt schon, was Dehio und von Bezold S. 578 schärfer formulieren bei Gelegenheit der Charakterisierung des Übergangsstiles: »Die früh gewonnene Freude am lebensvollen Rhythmus der Massen betätigt sich jetzt . . . energischer denn je«. Und noch einmal spricht Dehio S. 584 von »dem gruppierenden Rhythmus der Massen«, und zwar erkennt er darin den Ausdruck speziell germanischen Kunstempfindens; denn er bemerkt in seinem Kapitel über Frankreich S. 584, »daß die karolingische Erbschaft, das Prinzip des gruppierenden Rhythmus der Massen, in den verschiedenen Provinzen sehr ungleiche Lebenskraft zeigt, um so stärkere, je mehr der Bevölkerung germanisches Blut zugemischt war, um so geringere, je weniger sie davon besaß«.

Im Begriff Rhythmus aber liegt der Begriff Bewegung eingeschlossen; und so erkenne ich in der romanischen Baukunst eine Verwandtschaft mit dem barocken, im romanischen Stil eine Wesensverwandtschaft mit dem malerischen Stil, was Dehio in den Worten ausdrückt, S. 148: »er neige sehr entschieden nach dem malerischen Pol hin«. Andererseits wird weiter unten gesagt: »Auf der anderen Seite wäre das Romanische seiner Natur nach ebenso befähigt zum Übergang in die Renaissance«. Eine Renaissance im nordischen Gewand, d. h. mit einem Einschlag in den Barock, könnte man demnach den romanischen Baustil nennen. Diese Kunstsprache, die fernerhin die spezifische Sprache der nordischen Völker ist, träte hier somit zum erstenmal auf. Ohne weiter ausführen zu wollen, bemerke ich nur, daß eine romanische Kirche aus einem Komplex von kubischen Körpern zusammengesetzt ist, aber so, daß es nicht wie in der italienischen Renaissance möglich wäre, »durch Schnitte in den Gelenken jeden Teil reinlich abzutrennen, ohne dabei den einen oder anderen Teil zu zerstören«, sondern daß eben hier Teile nicht nur aneinander, sondern teilweise ineinander geschoben sind. Dabei kann von einer Anziehung der größeren Massen auf die kleineren gesprochen werden (der Turm z. B., der zuerst isoliert, allmählich in den Kirchenkörper eindringt).

Das Kernblatt steht also im Stil in Übereinstimmung mit der Baukunst, mit diesem hier zum Ausdruck kommenden Massengefühl; das Kernblatt ist aber nur ein Motiv, wenn auch das Hauptmotiv der so reichen Kapitellornamentik, und wir müssen uns fragen, ob denn ihr stilistischer Charakter der gleiche sei; doch nicht für die Kapitellornamentik allein, sondern für die ganze Bauornamentik handelt es sich um diese Frage.

Dem Bauornament, dem Ornament des Außenbaues wollen wir uns vorerst zuwenden.

a) Da ist das Ornament der Rundbogenfries. Es ist »eine Metamorphose des römischen Konsolengesimses« ... »Daß es nicht eine Erfindung der christlichen Epoche ist, beweist ein Grabmal in Pompeji und andere Plätze«, sagt Dehio I S. 124. Im gleichen Band S. 618 zählt Dehio die Bauten in Deutschland auf, an denen der Bogenfries vorkommt ²⁰⁾. Die Frage der Herkunft ist hier nicht

²⁰⁾ Dehio I, S. 124: »Das älteste nachweisbare Beispiel des Bogenfrieses würde der Westbau des St. Pantaleon in Köln geben, wofern feststände, daß derselbe der mit dem Jahre 980 abschließenden Bauperiode angehört. Es folgen Limburg a. d. Hardt und St. Maria auf Reichenau, beide nicht lange vor M. saec. 11. In der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts ist das Motiv in Westdeutschland als eingebürgert zu betrachten. Aber im Gebrauch älter als die ihrer Natur nach mit dem Bogenfries zusammengehörige Lisenen sind die pilasterartigen Mauerstreifen, die im Unterschied zu jenen ein Fuß- und Kopfstück haben; meist von einfachster Gestalt: so in Gernrode und am Westbau von St. Kastor in Koblenz (beide saec. 10); an den Osttürmen des Mainzer Domes (A. saec. 11); oder mit korinthisierenden Kapitellen: Essen (E. saec. 10). Dom zu Trier (M. saec. 11); klassisches Beispiel für das XII. Jahrhundert; die Abteikirche Laach. An feste Proportionen und weder Lisenen noch Pilaster gebunden: man führt sie so hoch, als die Abstände der wagerechten Glieder es fordern.

zu untersuchen, möglich, daß das Motiv aus Syrien stammt: ich habe in einer Untersuchung die Frage noch nicht zur Lösung bringen können. Es handelt sich hier darum, wie, d. h. in welcher Gestalt das Ornament in Deutschland auftritt und welches seine Wesensart ist.

Wo kein fremder Einfluß, wo nicht indirekt die Antike sich geltend macht, wie z. B. an Limburg a. d. H. von 1038, da tritt der Rundbogen in Verbindung mit der Lisene auf. Auch schlicht noch an der Stiftskirche zu Gandersheim. Und zwar ist die Verbindung die denkbar engste; der Rundbogen geht unmittelbar in die Lisene über. Dadurch sind die beiden Motive nicht nur formal unter sich verbunden, sondern formal und auch für die ästhetische Bewertung mit der Mauer-masse; denn obwohl Rundbogen und Lisene eine Einheit bilden, stehen sie nicht für sich, sondern sind der Mauer-masse untergeordnet. Es scheint nur etwas vom Stein abgetragen zu sein, um das Ornament bloßzulegen; so dienen Rundbogen und Lisene nur dazu, die Masse des Baues, ihre Schwere, ihre dritte Dimension verstärkt wirken zu lassen. Den gleichen ästhetischen Charakter, das gleiche Wesen zeigen Blendbögen, wie sie z. B. am nordwestlichen Treppenturm der Klosterkirche zu Brauweiler zu sehen sind, die im Grunde als Rundbögen sich zu erkennen geben, von denen jeder nach unten in einer Lisene weiterläuft. Ebenso die weiteren Blendbögen, wie am südlichen Treppenturm von Freckenhorst und anderwärts. Auch sie nicht als Ornament an sich wirkend, sondern ein Interpret der Masse, und das wird auch hier erreicht durch die geringe Erhebung aus der Steinmasse heraus. Der Rundbogen verläßt seine dienende Stellung gegenüber dem Ganzen, den Massen, sobald er stärker plastisch gearbeitet ist; er will sich damit von der Masse lösen. Oder, wo er nicht direkt in die Lisene übergeht, sondern auf seinem Wege dahin, auf einer Konsole, wenn auch einer sehr kleinen, einen Ruhepunkt findet. So z. B. an St. Maria auf der Reichenau I. H. saec. 11. Noch deutlicher drückt sich die Tendenz, sich zu verselbständigen, da aus, wo jeder Fußpunkt der einzelnen Rundbögen eine Konsole erhält (die noch wieder ein eigenes Ornament erhält, z. B. Königslutter), die dem Auge sich deutlich bemerkbar macht durch ihr Dasein allein, besonders aber durch die hochplastische Ausführung. Zuweilen ist die Konsole nicht in stande, dem Rundbogen den Charakter eines selbständigen Ornamentes zu verleihen, wenn der Rundbogen in beschränkter Zahl erscheint, nur jeweils zwei oder drei, die an ihren seitlichen Enden in Lisenen auslaufen, und diese Lisenen breit und so wuchtig auftreten, daß sie unbedingt den Eindruck von Masse und zugleich von Ungelöstheit von der Bau-masse zu Bewußtsein bringen, so z. B. am ersten Geschoß der Türme von St. Leodegar zu Gebweiler vom Anfang des XII. Jahrhunderts, und in glücklicher Nach-ahmung an den Westtürmen der Ludgerikirche zu Münster, erbaut erst 1876. An St. Pantaleon zu Köln, gegen 1000 nach Dehio, kleine Konsolen. Zugleich aber hier nicht die Lisene, sondern statt dessen Pilaster, das Kopfstück aus mehr-

facher Querprofilierung gebildet, aber ohne Basis, wie z. B. an der Abteikirche zu Maria Laach XII. Jahrhundert. Oder die Lisene nur soweit verändert, daß sie einen Fuß erhält, wie z. B. an der Fassade von Maursmünster von der Mitte des XII. Jahrhunderts. Mit Kapitell und Basis z. B. am Dom zu Trier. Dehio nennt die pilasterartigen Mauerstreifen älter im Gebrauch, er zählt auf S. 618 auf: Gernrode, den Westbau von St. Castor zu Coblenz (beide saec. 10), die Osttürme des Mainzer Domes a. saec. 11, oder mit korinthischen Kapitellen Essen E. saec. 10, Dom zu Trier M. saec. 11, und ein klassisches Beispiel für das XII. Jahrhundert: die Abteikirche zu Laach. Die Bauten, die pilasterartige Mauerstreifen aufweisen, stehen indirekt mit der Antike, durch Frankreich oder Italien, in Verbindung, d. h. es herrschen an solchen Bauten klassizistische Tendenzen, was sich z. B. an korinthisierenden Kapitellen im Innern kundgibt. An St. Castor höchst eigenartig, wie verbindungslos die Pilaster neben Rundbögen stehen. Eine »verbessernde« Hand in später Zeit? Die pilasterartigen Mauerstreifen treten häufig gemeinsam auf mit dem Rundbogen und der Lisene. Ihr Auftreten und ihr Dasein mag die Entwicklung des Rundbogens und der Lisene zum selbständigen Ornament beschleunigt haben. Der Höhepunkt der Loslösung ist erreicht, wenn der Rundbogen nach regelmäßigen Intervallen nicht mehr in Lisenen ausläuft, sondern gestützt wird durch Säulen. Wie die Säule ist auch der Rundbogen vollplastisch gearbeitet, also völlig gelöst von der Masse. Rundbogen und Säulen sind hier ganz für sich und wie vor den Baukörper gestellt.

Ich werde bei der Untersuchung des Bauornaments eines anderen Landes noch näher darauf eingehen und bemerke hier nur, daß dieser veränderte Rundbogen nur an Bauten zu finden ist, die französischen Einfluß erfahren haben, was wir an von Frankreich importierter Ornamentik feststellen können. So z. B. an St. Fides in Schlettstadt vom späten XII. Jahrhundert (hier das Schachbrettornament, auch französisch). Auch an der Kirche von Schwarzhof, einem Bau mit klassizistischen Tendenzen, vollendet 1170. Hier tritt der schlichte Rundbogen nicht auf, sondern nur mit Konsolen. Wo wir Blendarkaden auf Säulen finden, da ist auch stets der Rundbogen verändert in Begleitung von Pilastern, z. B. am Münster zu Bonn und überhaupt an den Bauten Cölns und am Rhein. Der Rundbogen versucht, wie schon früher gesagt, sich zur Selbständigkeit zu entwickeln, wenn seine Bogen nicht einfach scharfkantig gezogen sind, sondern wenn sie mehrfach abgetrepppt, profiliert sind, wie z. B. am Dom zu Fritzlar; dabei erscheinen sie häufig, wie ebenfalls die Lisene, wie doppelt aufeinandergelegt, z. B. an den Osttürmen zu Bamberg, auch am Chor von Worms. Daß solche formale Veränderung und damit zugleich die ästhetische des Rundbogens unter dem Einfluß französischen Kunstempfindens vor sich ging, wird gerade am Westchor von Worms deutlich, da dort viel importiertes Ornament erscheint und eine Abtreppung besonders der Blendbögen in die Augen fällt. Wie schon gesagt, alle

Veränderungen des schlichten Rundbogens nur da, wo französisches Kunstempfinden sich geltend machen konnte; dem deutschen Stilgefühl entsprach ein selbständig auftretendes Ornament am Außenbau nicht; das Ornament sollte der Masse untergeordnet sein, sollte nicht nur zurücktreten, sondern ihrer Geltendmachung dienlich sein. Einen Beweis für diese Behauptung geben die Bauten, die ungefähr zur gleichen Zeit entstanden sind: Brauweiler mit meist schlichtem Rundbogen, spätes XII. Jahrhundert, und Murbach mit dem verselbständigten Ornament, das seine frühere Aufgabe vergessen hat. Doch wie die übrige Bauornamentik in breitem Zuge in Deutschland eindringt, so auch der veränderte Rundbogen, so daß der einfache schon um 1100 nur hier und da wie eine Reminiszenz auftritt. Deutlich wird die besondere Eigenschaft des Rundbogens mit Lisene, wie sehr sie dem Stein eingebunden erscheinen, wenn wir uns den Endpunkt ihres Loslösungsprozesses, der in der Gotik erreicht ist, vergegenwärtigen. Das schlichte Rund seines Bogens wurde beim Einzug der Gotik mehrfach rechtwinklig gebrochen oder in einzelne Bögen zerlegt oder in den Spitzbogen verwandelt, und er selbst und die Lisene waren schmal und scharfkantig. Es war so nichts von den Mauerteilen übrig geblieben, mit denen er in der Frühzeit nach oben zusammenhing, daß der Eindruck nicht mehr entstehen konnte, er sei nur ein Teil der Oberfläche der Masse. (Wo der Rundbogen zart ohne Lisene auftrat, spitzbogig und scharfkantig von stilisierter Blattkonsole aufsteigend, wie am Turm der Stiftskirche zu Herford, findet er ein Analogon an romanischen Bauten, wo der Rundbogen ohne Lisene erscheint, z. B. an der katholischen Kirche zu Hamersleben.) Jetzt wirkt er ohne Zweifel als vor die Masse gelegt, er ist ganz gelöst von ihr, ist wirklich Ornament geworden, so z. B. an den Türmen der Frauenkirche zu München. Das Äußerste in dem Prinzip der Loslösung von der Masse ist erst erreicht durch die Gotik in einer »Spitzenverkleidung«, wie sie die Fassade des Straßburger Münsters aufweist. (Die Entwicklung des Rundbogens zum selbständigen Ornament ist zu verfolgen an den Westtürmen des Domes zu Limburg an der Lahn.)

Was sonst am Außenbau an Ornament oder genauer an ornamental-struktiven Gliedern auftritt, Zwerggalerien und scharf betonte Blendbogeneinrahmungen von Fenstern kommen von außerhalb nach Deutschland, von dem Land der Antike, von Italien, und von Süd- und Ostfrankreich, wo die Antike stets anerkannte Lehrmeisterin war.

Wenn ich von der Gebundenheit des Ornaments an den Stein, des Rundbogens an die Masse spreche und durch diese Eigenschaft seine besondere Aufgabe darin erblicke, die Masse in ihrer Wirkung zu verstärken, weil die Masse sprechen zu lassen, die Tendenz der romanischen Baukunst überhaupt war, so erkennt Dehio S. 617 ff. als Gründe für die Beschränkung des Details und den oft völligen Verzicht auf dasselbe den von Natur aus ärmeren Formensinn der

Germanen und das langsam überwundene Unvermögen des Handwerkes nur als Gründe zweiter Linie an und nennt als Hauptgrund die Tatsache, daß »der Schwerpunkt des deutschen Bauideales im Massenrhythmus lag«. »Vor allem dies Hauptinteresse rein sich auswirken zu lassen, gebot ein gesundes Gefühl für künstlerische Ökonomie.« Daß dies Hauptinteresse noch im XII. Jahrhundert ebenso wach, beweist die »noch fast völlige Dekorationslosigkeit an den Kirchen wohlbegüterter Klöster in Sachsen und Bayern«. Weil eben dies Hauptinteresse nie vergessen wurde, fanden die auf dem Weg zur Selbständigkeit begriffenen Rundbögen und Lisenen (d. h. wie im oben beschriebenen Sinn verändert) wohl Aufnahme in Deutschland, aber sie konnten nie in dem Reichtum, in der bewegten Gliederung auftreten, wie das zuweilen in Frankreich der Fall war. Noch wieder ein Wort von Dehio sei hier angefügt, dem ich aber nicht voll beipflichten kann: »Die Lisenen, Pilaster, Halbsäulen und Blendbogen wollen nicht etwa als ein für sich bestehendes Gerüst die tragende und stützende Verrichtung der Mauer tatsächlich an sich reißen, sondern nur kräftige Sinnbilder derselben sein.« Zwischen Lisenen, Pilastern, Halbsäulen ist zu unterscheiden. Lisenen sind, wie ich dargetan habe, in engster Verbindung mit der Mauermasse und durch diese Beschaffenheit nicht geeignet, das Sinnbild einer Aufgabe der Masse zu sein. Wohl können aber Pilaster, Halbsäulen und Blendbögen als solche aufgefaßt werden, da sie, von der Mauer gelöst, etwas für sich bedeuten und so sehr wohl die Aufgabe eines anderen Elementes wiedergeben können; es gehört eben zum Begriff Sinnbild, daß dieses ein »Bild«, ein Ganzes sei, das den Sinn eines andern ausdrückt.

b) Und wie ist die Kapitellornamentik beschaffen? Sind ihre Motive wie die der eben untersuchten Ornamentik des Außenbaues ebenso mit der Masse verwachsen, um diese zu interpretieren? Das Kernblatt ist, wie wir früher untersucht haben, in den Kapitellkörper eingedrungen und dadurch ohne Zweifel in gleicher Weise, ja noch stärker an die Masse gebunden, denn nur ein Teil ragt heraus, während der andere für unsere Vorstellung im Kapitellkörper verborgen liegt.

Wenn ich für den ersten Teil dieser Untersuchung davon absah, die verschiedenen Motive und ihre zahlreichen Variationen heranzuziehen, und dies Verfahren damit begründete, daß das Kernblatt die HAUPTERSCHEINUNG unter den Motiven ist und seine stilistische Abfolge ganz besonders charakteristisch für die Ornamentik, so habe ich für diesen Teil auch einen Grund, weshalb ich es unterlasse, eine »Klassifikation« für die verschiedenen Formen zu suchen. Eine solche »finden zu wollen, in der alles und jedes rein aufginge, wäre verlorene Mühe«, meint Dehio. Eine rein äußerliche Einteilung könnte man vornehmen nach dem, was auf den Kapitellen dargestellt ist, ob Flechtwerk, ob Tier- oder Menschenfiguren, ob Pflanzengebilde, Akanthus oder Palmette und Kernblatt,

oder ob Kombinationen dieser Elemente. Doch darum kann es sich nicht handeln, nicht um die Variationen und Kombinationen der verschiedenen Motive, auch nicht um ihr Woher und Wohin, sondern allgemein um das Wie-Beschaffen, um die Wesensart der Kapitellornamentik.

Diese aber ist immer die gleiche und unterscheidet sich in nichts von der Art des Kernblattes. Immer finden wir diese Gebundenheit an den Stein, die Durchdringung mit dem Kapitellkörper, die Unterordnung des Ornamentmotivs unter die Bedeutung der Masse des Kapitells, die Absicht, diese Masse zur Geltung zu bringen. Ich erinnere an all die verschiedenen Kapitele, die korinthisierenden in Sachsen, in Wunstdorf XII. Jahrhundert, Fritzlar, Hildesheim, Schiff 1164, Riechenberg usw., wobei ich die verschiedenen Kernblattformen in Quedlinburg, Gandersheim (X. und XI. Jahrhundert) hier nicht heranziehe, weil sie in das bereits behandelte Kernblattkapitel gehören, dazu auch die für das XII. Jahrhundert seltene Erscheinung des Blattes in Magdeburg (Liebfrauenkirche, Dehio Tafel 349), wo auch das Kämpferstück mit Kernblatt, Voluten und Stern versehen ist. Ich erinnere an die Kapitele in den rheinischen, in den süddeutschen Kirchen. Nicht nur pflanzliche Motive, auch die menschliche Figur gehört hierher. Hochplastik ist fast nie die Form, und bezeichnend für das Stilgefühl ist die Verwendung der menschlichen Halbfigur. Mitten unter barock gebildeten Kernblättern erscheint sie, aber genau wie diese mit der Masse verwachsen und ihrer Funktion als Ausdrucksmittel dienend. Es ist immer die gleiche Physiognomie, die gleiche Tendenz; das Gefühl für die Masse, das in der Baukunst sich deutlich ausspricht, ist auch hier vorhanden, macht auch in der Kapitellornamentik machtvoll sich geltend. Man könnte auch hier (wie bei Erklärung des allmählichen Heranrückens des Turmes an den Kirchenkörper) von der Anziehungskraft der größeren Masse (Kapitellkörper) auf die kleinere (Ornament) sprechen, wobei dann allerdings die kleinere Masse (das Ornament) als zu Beginn vor der größeren Masse stehend gedacht werden muß. Dies war aber bei all den verschiedenen Ornamentmotiven nicht der Fall gewesen, sondern allein nur beim Kernblatt. Bei diesem hatten wir einen linearen, einen Renaissancetypus unterschieden, bei dem die Kernblätter vor einer gekrümmten (ideellen) Ebene standen. Diese Ebene denken wir uns in den barocken Typen (III—V) in den Kapitellkörper hineinverlegt, so weit, daß nun die Kernblätter nur mit einem Teil ihrer Masse aus der größeren Masse (dem Kapitellkörper) hervorragen. Da es sich hier um das Wesen romanischer Kapitellornamentik handelt, so erscheint es geboten, die einzige Arbeit in der kunsthistorischen Literatur, die sich mit der Entwicklung und dem Wesen des Kapitellornaments beschäftigt, heranzuziehen: »Die Kapitele im Magdeburger Dom« von Richard Hamann. Und zwar gerade hier, weil an dieser Stelle von dem besonderen Wesen des deutschen romanischen

Kapitellornaments die Rede ist. Auf S. 61 seiner Arbeit kommt Hamann auf das romanische Kapitell zu sprechen. Eine Umbildung des korinthischen Kapitells, die Hamann hervorhebt, ist charakteristisch für das Wesen des romanischen Ornaments. Hamann spricht von dem Zusammenstoßen zweier Blätter zu »einer massiven Ecke«, die »wie ein Bolzen aus dem Gesamtblock herausragt, aber durchaus ein Teil desselben ist«. Dieses ein »Teil-Sein des Gesamtblocks« ist nur ein anderer Ausdruck für das, was ich als Gebundenheit an den Stein, als Durchdringung mit dem Kapitellkörper bezeichnete. In den Abb. 1—7, auch 8, tritt dies deutlich in Erscheinung. Hamann fährt auf S. 62 in seiner Beobachtung fort: »Das Ornament liegt nicht einem Kern auf, sondern ist eine bestimmte Bearbeitung des Kernes«. Von den korinthisierenden, in der Art der Königs-lutterischen, die im Magdeburger Dom vorkommen, »entsteht der Eindruck einer zerklüfteten unterminierten Steinmasse«, sagt Hamann, und weiter: »Einige Teile der Masse sind ausgebrochen; was stehen bleibt, ist noch immer eine einheitliche Masse, von vielteiliger Form, aber nicht gegliedert.« Nachdem Hamann noch weitere romanische Kapitelle analysiert hat, kommt er zu dem Schluß: »Worauf wir unsere Aufmerksamkeit auch richten, die Grundtendenz bleibt immer die der Wahrung der kubischen Form der Baumasse und der Charakter toter, von außen zu bearbeitender Materie.« In diesen Worten liegt beschlossen mein Wort vom Massengefühl. Auch in den folgenden Worten unterstützt Hamann voll und ganz meine Ausführung: »Wo, wie in den feinteiligen Palmettenkapitellen das Ornament sich stärker über einem tieferliegenden Kern erhebt, da ist es aber durchaus mit diesem (dem Kern) verwachsen«. Am Kapitell S. 63, Abb. 5 bemerkt Hamann eine Veränderung im Wesen des Ornaments, »es beginnt sich abzulösen«. »Im ganzen bleibt der Eindruck einer Gesamtmasse, aber sie erscheint nicht mehr wie fester Stein, sondern wie getriebenes Metall oder gebackener, gekneteter Teig. Barocker Formenschwulst zeigt das Ende des romanischen Kapitells in Sicht, es ist bereits ein spätromanischer Typus. Aber noch streng ornamental, ohne organische Formen und die Oberfläche der Beulen noch immer gekerbt und gerieft.« Das Wesen dieses »barocken Formenschwulstes« macht aber die Bewegung aus, was Hamann (ein paar Sätze vorher S. 63) ausspricht: »Die Palmetten scheinen plötzlich aus elastischem Metall, rollen und wölben sich.« In dem Sich-Ablösen-Wollen von dem Kern könnte man ein Sich-Zuneigen zu organischen Formen erkennen und behaupten, daß hierin der Keim zur organischen Formenwelt der gotischen Ornamentik zu erblicken sei. Doch das Hauptcharakteristikum dieses Kapitells, »der Eindruck einer Gesamtmasse, der im ganzen bleibt«, macht diese Behauptung unmöglich; auch die spätere Zeit macht sie nicht möglich; denn diese Palmetten werden nie frei von der Kapitellmasse; sie bleiben eingebunden, auch wo sie sich ungebärdig zeigen. Nein, die gotischen Formen finden keine Vorbereitung in der Ornamentwelt romanischer Zeit; eine Vorbereitung

wäre ein der Kapitellmasse vorgelegtes Ornament, hochplastisch gearbeitet, formal und innerlich gelöst vom Kapitellkörper. Das findet sich in Deutschland nicht, wohl aber in einem anderen Land, in Frankreich, was bei der Betrachtung seiner Bauornamentik erörtert werden wird. Die Bedeutung der Gesamtmasse für den Eindruck, die Durchdringung von Kapitell- und Ornamentmassen zeigt sich noch an einem anderen zur Säule gehörigen Bauglied, der Basis. An dem eigentümlichen Ornament der Basis tritt das romanische Stilgefühl deutlich zutage. Hamann äußert sich darüber auf S. 63: »Die Ecklösungen an der Basis aller dieser Säulen ist, wie das Kapitell, eine Vermittlung zwischen der runderen Form der Basis und der eckigen des Sockels, als ob das freie Aufstehen der Säule dem romanischen Gefühl zuwider wäre und die Massen auch hier als Masse verklammert werden müßten.« Und weiter, was alles das romanische Stilgefühl aufs beste charakterisiert: »Der über den Torus der Basis überstehende Teil des Sockels ist mit einem kantigen, nach oben zurückflutenden Steinblock gefüllt, den wir in der vorliegenden Form nicht Ecklappen oder Eckblatt, sondern Eckbolzen nennen wollen.« Eine noch stärkere Umklammerung der Basis als durch »Eckbolzen« zeigt sich zuweilen, wenn die Platte, auf der die Basis steht, an der Ecke auf den unteren Wulst keilförmig übergreift, z. B. unter den Fragmenten aus der Unterkirche zu Quedlinburg. Im übrigen machen die Eckzehen dieselbe Stilwandlung durch wie das Kernblatt. Sie treten zuerst als einzelne, unverbundene, hoch plastisch gearbeitete Stücke auf, die die freigebliebenen Eckflächen der Platte ausfüllen sollen. Allmählich werden sie flach und treten in Verbindung mit dem unteren Sockelwulst, aus dem sie hervorgequollen scheinen. Die Verwandlung in den barocken Stil geht zeitlich zusammen mit dem Übergang des Kernblattes vom Renaissance- in den Barocktypus. Dehio gibt auf S. 676, Bd. I eine Entwicklung des Ecklappens an. Nach der ältesten Form, ein Klötzchen oder Knollen, erkennt Dehio den Eintritt einer organischen Verbindung, »bald so, daß das Glied als ein Auswuchs des Pfühles, bald so, daß es als Übergreifen der Platte gedeutet wird«. »Die letztere Fassung, Ecklappe, gehörte der Hirsauer Schule und verbreitete sich im XII. Jahrhundert, namentlich in Norddeutschland; die erstere führt zu dem schönen Motive des geschmeidig niederfließenden, am freien Ende sich aufrollenden Eckblattes, das eine der am meisten in die Augen fallenden Charakterformen der französischen Frühgotik wie des Übergangsteiles wurde (Tafel 300, 9, 12, 301, 4, 18, 302, 1—7). Der Ursprung in der Lombardei zu suchen . . .« usw. An der Säule macht sich an einer anderen Stelle noch die Durchdringung der einzelnen Massen bemerkbar; nicht selten kommt es doch vor, daß das Kapitell ohne Deckplatte in die Bogenmasse führt, wie das Hamann an einem Kapitell Nr. 9 seiner Abbildung feststellt und, wozu er bemerkt, daß auch das »die Abneigung gegen funktionelle Gliederung verrät«. Und das geht eng zusammen mit der Baukunst, an der wir dieselbe Abneigung

feststellten und das Herrschen der Massen, ihr enges Aneinander-Gebundensein, ihr teilweises Verschmolzen-Sein. Doch diese Beobachtungen gehören, streng genommen, nicht hierher.

Ich hatte im ersten Teil der Untersuchung bemerkt, daß das Kernblattkapitell, ehe sein Ornament eine barocke Sprache angenommen, einen ernsthaften Konkurrenten im Würfelkapitell hatte. Das Stilgefühl der Zeit, die Masse dem Bewußtsein eindringlich vorzuführen, trat in diesem mit eminenter Deutlichkeit zutage. Die klotzige, schwere Masse des Kapitellkörpers trug überzeugend die Kraft des Tragens anderer Massen in sich. Es schien also in diesem Kapitell der wahre Ausdruck für das romanische Stilgefühl gefunden zu sein, und ein anderes Kapitell mit einer besonderen Ornamentik konnte daneben nur leben, wenn seine Ornamentik diesem Stilgefühl entsprach. So wandelte sich das »renaissancemäßige« Kernblattmotiv in das »barocke« um. Ich spreche aber vom Würfelkapitell, ohne seiner Ornamentik zu gedenken. Seine Motive kamen gegenüber dem Block der Masse nicht zur Geltung; obwohl durch ihren linearen Habitus isoliert, vermochten sie doch nicht, sich der Masse gegenüber zu behaupten, sie waren für den ästhetischen Eindruck unrettbar in zweite Linie gerückt. (So gelegentlich noch in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts auf dem Petersberg bei Halle.) Doch das Stilgefühl duldet auf die Dauer nicht das Ornament als Begleiterscheinung; das Ornament verschwand ganz (wie z. B. im Dom zu Worms), oder es unterwarf sich dem Stilgefühl und wurde barock. Und in dieser Form, d. h. in engster Verbindung mit der Kapitellmasse tritt es noch im XIII. Jahrhundert auf, zu Anfang, z. B. in Alpirsbach in Schwaben, Dehio Tafel 356, 9, und in Faurndau im 2. V. des XIII. Jahrhunderts, nach Dehio, mit einem eigentümlichen Kernblatt und Voluten; auch in Regensburg, St. Stephan, saec. 12, Dehio Tafel 357, 4, und in Altenstadt 2. H. des XII. Jahrhunderts²¹⁾. Wo das Ornament am Würfelkapitell, gelöst von der Masse, in reichen Motiven erscheint, da haben wir fremden Einfluß, so z. B. in Schwarzhof (Widderköpfe, Greifen, Löwen und Palmetten), italienische Vorbilder; denn hier ist das Ornament präventiös, betont sein Eigenleben und läßt durch seinen Reichtum die Masse an Bedeutung zurücktreten. Diese formale Lösung des Ornaments vom zugehörigen Bauglied stammt aus der Antike, die, freilich in der Kapitellornamentik, das Ornament innerlich durch seine Symbolik mit dem Bauglied verband. Jedoch nicht nur, wo am Würfelkapitell das Ornament gelöst erscheint, stammt es aus der Fremde, sondern wo immer das Ornament, mögen seine Motive Tier- oder Menschenfiguren, das Akanthusblatt oder die Palmette sein, vom Grunde gelöst ist, d. h. äußerlich auf antike Weise gegeben, da kommt es aus fremdem Lande zu uns, aus Italien oder Frankreich, und zwar als nachgeahmte oder als original

²¹⁾ Die Kapitele der märkischen Backsteinbauten gehören hierher, da in ihnen die gleiche Tendenz lebt; die andere Form ändert nicht den Sinn.

fremde Arbeit, mag es nachgewiesen sein oder nicht. So sind alle die schönen Pfeilersäulen und Konsolenkapitelle, deren Rankenschmuck aus schönen, in konzentrischen Kreisen verlaufenden Ranken bestehen, fremdes, französisches Lehn-
gut. Z. B. Knechtsteden um anno 1200, Tafel 354 bei Dehio und ebenda Beispiele aus Kölner Kirchen.

Es sei hier wieder auf die bereits herangezogene Arbeit von Richard Hamann zurückgegriffen, der auf S. 64 das Kapitellornament der sog. Übergangszeit bespricht, dazu die Tafel A und die Abbildungen 16—20. Hamann bemerkt einen Fortschritt, der »besteht in völliger Ablösung des Ornaments vom Kern, die Ranken überspinnen den Kern, sind frei ausgearbeitet, die Blätter drehen und rollen sich (so freilich, daß die Blätter und Ranken jetzt eine Art von Korb bilden, dessen Gesamtform der Kelchblock ist und in den ein Kern, dessen Form gleichgültig ist, eingebettet ist)«. »Diese völlige Ablösung vom Kern«, wie Hamann sagt, bezeichnet, wie schon früher bemerkt, ein neues Stilempfinden, nicht aber einen »Fortschritt«. Von einem Fortschritt wäre doch nur zu sprechen im Hinblick auf folgende Formen, die sich aus dem Fortschritt entwickeln ließen und vielleicht schon das Ende, das Ziel bedeuteten, ganz besonders im Hinblick auf Formen, die vor diesem Fortschritt lägen und aus dem sich dieser entwickelt hätte. Wo sind aber diese? Ein Fortschritt ist hier nicht festzustellen, vielmehr etwas völlig Neues, ein neues Stilempfinden. In »romanischer Weise«, fährt Hamann fort, »legen sich Ranken und Blätter nach allen Seiten über die Fläche des Kapitells, ohne Rücksicht auf den aufsteigenden Kelch und die scharfe Grenze zwischen Kelch und Block«. Dies Gebaren der Blätter und Ranken ist vielmehr ganz und gar unromanisch, das Losgelöste vom Kapitellkörper, ihr Eigenleben und das ausgesprochen Beziehungslose zur Funktion des Kapitells unterscheidet sie aufs schärfste von aller romanischen Kapitellornamentik. Diese Blätter und Ranken, die dem Habitus organisch gewachsener Pflanzen ähneln, bedeuten wohl eine Vorbereitung für die gotische Ornamentik, aber sie sind nicht auf romanischer Stilbasis erwachsen, nicht in Deutschland, sondern in Frankreich, dem Lande, das in manchen seiner Teile die formale Behandlung des Ornamentes (wenn nicht auch die Motive) von der Antike übernommen hatte. Und weiter mit den Worten auf S. 65: »Das Ornament ersetzt den Kern, es ist gleichsam durchbrochene Arbeit, Überwucherung des Ornaments« Mit diesen Worten ist aufs deutlichste das Nichtromanische des Ornamentes charakterisiert. Was so dem Wesen des romanischen Ornamentes entgegengesetzt ist, was so gelöst von der Masse, was so die Bedeutung der Masse zurückdrängt, kann unmöglich aus dem gleichen, dem romanischen Stilgefühl geboren sein; hier dokumentiert sich deutlich ein Stilgefühl, das auf dem antiken beruht, das zu der formalen Loslösung des Ornamentes von der Kapitellmasse die innere hinzugefügt hatte und in Frankreich entstanden war. (Auf Tafel A neben dem Säulenkapitell c ein Pilasterkapitell

mit einer Art Kernblatt, dessen Herkunft aus Frankreich nachzuweisen ist, z. B. in Vaison (Vaucluse), was an sich aber noch kein Beweis dafür ist, daß die Ornamente auf den Säulenkapitellen daneben ebenso aus Frankreich stammen.) Hamann widerlegt teilweise seine obige Behauptung selbst durch die Abb. 1—8, die er heranzieht, und die typische Beispiele für romanische Ornamentik geben, und die eben gerade die Körperform des Kapitells berücksichtigen. »Die Form der Rankenverschlingungen und der Blätter bleibt noch die romanische, geometrisch ornamentale.« Sind die Blätter, die sich drehen und rollen, die gelöst sind vom Kapitellkörper, zugleich geometrisch ornamental? Geht das zusammen?

Auf S. 65 spricht Hamann von einem inneren Widerspruch des von ihm charakterisierten Kapitells der Übergangszeit, das er auf Tafel A und in den Abb. 16—20 im Bilde vorführt. Dieser »innere Widerspruch wird überwunden in den (Kelchblock-)Kapitellen mit gestielten Ranken. Der Widerspruch lag darin, daß in den obengenannten Kapitellen die Blätter und Ranken keine Rücksicht nahmen auf den ansteigenden Kelch, und jetzt ist er gelöst dadurch, daß »Stengel am Kelch aufsteigen und sich erst am Block in geometrischen Rankenverschlingungen verbreiten«, d. h. die Form des Kapitells in ihrer Bewegung beachten. Dazu Abb. 10. Ich ziehe Hamanns Arbeit weiter heran, da seine Beobachtungen des weiteren der Ornamentik der Übergangszeit gelten. Der folgende Typus, für den Hamann ein Beispiel in Abb. 11 gibt, gehört noch in die Übergangszeit, ebenso Abb. 12. Das Romanische überwiegt bis auf den Typus S. 66, den Abb. 12 bringt, in dem die Gotik die Oberhand gewinnt, was Hamann in den »aktiven, frei funktionierenden (gotisch steilen) Formen« erkennt. »Diese aber dienen dazu, wie aus eigenem Willen und mit eigener Kraft eine romanische Form zu markieren«, d. h., wie Hamann weiter oben bemerkt: »Der romanische Block wird in idealer Vorderfläche markiert«. In diesen Worten stelle ich noch einmal das Massengefühl fest, ein letztes Ausüben von Anziehung der Kapitellmasse auf das Ornament. Diese Kapitellornamentik stammt, wie die aus den Beispielen auf Tafel A, Abb. 10, Abb. 11 und Abb. 16—20, aus Frankreich. Das Romanische liegt in der Anpassung des Ornaments an die Kapitellform und in dem Eingehen auf die Funktion des Kapitells. Das Gotische erkenne ich in der Ablösung des Ornaments vom Kapitellkörper, das Vor-diesen-gestellt-sein, was beides einen ersten Schritt zur Individualisierung des Ornaments bedeutet.

Hierher gehört die früher charakterisierte Nebenform zu Typ IV des Kernblattes; die Ranken mitsamt der Hülle sind vor den Kapitellkörper gestellt. Wegen dieser äußeren Form erkennt man auch eine Art zusammenhängender Blätter, breit lanzettförmig, unten eingeschnürt und zusammenhängend, als Importmotiv an. Sie kommen in Deutschland nicht gerade häufig vor und sind von den Zisterziensern mitgebracht worden, z. B. in München-Gladbach, Worms, Paulskirche (Querschiff), Bebenhausen (und eben erwähnt als vorkommend auf

Tafel A in Hamanns Arbeit). Zu diesen entlehnten Motiven gehört auch eine eigentümliche Kernblattform, wie sie z. B. in der ehemaligen Kapelle der Kaiserpfalz zu Wimpfen am Berg vom Ende des XII. Jahrhunderts anzutreffen ist. Das Blatt scheint in den Stein hineingetrieben, mit scharfen Messern geschnitzt und in geometrischer Form erstarrt. Das Motiv besteht aus einem offenen und einem geschlossenen Blatt. Es kommt in einer Variation vor an den Fenstersäulen des Wormser Hofes zu Wimpfen am Berg, auch sonst. Die Heimat dieses Motivs ist die Normandie; hier ist das in Wimpfen offene Blatt in der Diagonale lediglich die Zusammensetzung von zwei Voluten, wobei die Kante des Kapitells aber abgefast ist. Die Umwandlung in die in Wimpfen auftretende Form muß schon unterwegs vollzogen worden sein. (Damit ist nicht gesagt, daß dies Motiv in Wimpfen zuerst erscheint.) Das normannische Blatt ist aus einem dem deutsch-romanischen verwandten Stilgefühl entstanden; die Gebundenheit an den Stein, das Zurücktreten des Ornaments vor der Masse des Kapitells ist auch hier Charakteristikum; das Unterscheidende aber ist die Härte der Linien, das Starre der ganzen Bildung. Ein Stilisieren nach dem Geometrischen hin, das dem deutschen Stilgefühl fern lag und deshalb keinen Anklang fand, ebensowenig wie im X. Jahrhundert (Gernrode), als vom Orient solche Stilrichtung kam²²⁾.

Ich will hier noch der im ersten Teil der Untersuchung genannten Nebenform zum Kernblatt Typus IV gedenken. Daß diese Nebenform in Frankreich entstand, ist die allgemeine Meinung; daß sie nur dort, nicht in Deutschland entstehen konnte, wird erst anerkannt werden, wenn ich die Analyse der Bauornamentik in Frankreich vorgenommen haben werde. Hier aber sei das Kernblatt Typus IV erwähnt, das auf seiner Spitze ein naturalistisch geformtes Blatt trägt. Dies Blatt ist deutlich durch seine Erscheinungsform, die naturalistische, und sein Angeheftetsein als aus einer anderen Welt stammend charakterisiert. Die darin ausgesprochene Trennung von Ornament und Bauglied (dabei ist der untere Teil des Kernblattes romanisch und fast vollständig mit dem Kapitellkörper verschmolzen) widerspricht deutschem Stilgefühl, das, wie ich ausführte, Ornament und Bauglied zu einem Ganzen verschmelzen wissen wollte. Wir wissen, daß diese fremdartige Form aus Frankreich stammt, und erkennen in ihr einen ersten Schritt, den die Gotik macht, um das Gebiet der Ornamentik zu erobern. Dehio bemerkt Bd. II, S. 161, daß »die wirklich gotische Auffassung erst in dem Augenblick eintritt, wo das ideelle Band zwischen Ornament und Struktur zerschnitten, wo das Blattwerk klar und deutlich als äußerlich angehefteter Schmuck und nichts als das kenntlich gemacht wird«. Daß hier Hochplastik, das Hochrelief, Ausdrucksform ist, versteht sich schon aus dem Vergleich mit dem, was das romanische Stilgefühl verlangte.

²²⁾ Wie ich höre, wird die Frage, wo überallhin die normannische Ornamentik in Deutschland eingedrungen sei, von Richard Hamann zurzeit behandelt.

Da Hamann speziell auch das sogenannte frühgotische »Knospenkapitell zur Untersuchung heranzieht, so seien hier seine Ausführungen noch wieder herangezogen, zumal die Resultate seiner Analyse den meinen zuwiderlaufen. Auf Abb. 12 bringt Hamann solch »frühgotisches Knospenkapitell«. »Der Kelchkern ist umwachsen von Blättern, die ihr freies Stehen und organisches Wachstum durch Ablösung vom Kern bezeugen« usw. Dem muß ich widersprechen. Hier ist von einer Ablösung vom Kern keine Rede; vielmehr liegt hier deutlich eine Durchdringung des Ornaments mit dem Kern vor, und es zeigt dies Knospenkapitell das Kernblatt Typus IV, dessen Ableitung vom Akanthusblatt ich nachgewiesen habe. In den von Hamann in den Abb. 16—20, auch Abb. 10, 11 und von 12 das eine eben besprochene, sowie die auf Tafel A gebrachten Beispiele von Kapitellen ist das Ornament ohne Frage vom Kern (ich sprach stets vom Kapitellkörper) gelöst; mit nichten jedoch in dem Knospenkapitell von Abb. 12. In diesem ist ein letzter Ausläufer romanischen Stilgefühls repräsentiert, in dieser Durchdringung von Ornament und Kapitellmasse. Von »freiem Stehen« und »organischem Wachstum« kann demnach keine Rede sein. Hamann findet die gotische Umbildung des Akanthuskapitells deutlich in dem »kelchförmigen Umbiegen, in der nach oben sich verringernden steileren Form der Blätter und in einer Art von Kannelierung«. Nun zeigen die Kernblätter der frühen Typen (romanischer Zeit) schon das »kelchförmige Umbiegen«. Die »nach oben sich verringernde steilere Form der Blätter« entwickelt sich schon in romanischer Zeit, siehe Typus III des Kernblattes. Warum »eine Art von Kannelierung, die das vertikal Gerippte, Aufrechte wie bei einer dorischen Säule betont«, eine speziell gotische Umbildung des Akanthuskapitells sein soll, ist nicht klar. Die vertikalen Rippen kommen schon in den romanischen Kernblatttypen vor. Nicht das Vertikale, das Aufstrebende im Ornament, vielmehr das Ablösen des Ornaments ist gotisch; aber das fehlt hier ganz. Und die Ornamente sind ganz und gar »Teile einer Gesamtform«. Die »Form« dieser »Knollen- oder Knospenkapitelle« ist durchaus nicht speziell »französisch«; sie ist vielmehr auf deutschem Boden gewachsen. Die »Kelchblockkapitelle mit romanischen Ranken und breitlappigen Blättern« Tafel A und Abb. 16—20 sind dagegen deutlich unter französischem Einfluß entstanden, wie schon früher bemerkt. In dem »Fortschritt, der in völliger Ablösung des Ornaments vom Kern besteht«, wie Hamann bemerkt, gibt sich das fremde Stilgefühl zu erkennen, das nur in Anlehnung an den Stil des antiken Ornaments entstehen konnte. »Diese Blattstengel«, sagt Hamann S. 66 unten, »oder stark gerippten Blätter, die frei und aufrecht vor dem ebenso aufrechten, geschwungenen Kelch stehen und sich elastisch auswärts biegen, geben ein Vorspiel dessen, was sich über dem Kapitell in der Architektur vollzieht: das elastische Sichabbiegen der Rippen von den straffen und aufrecht stehenden Diensten.« Noch einmal, diese Blätter stehen nicht »vor dem Kelch«,

sie durchdringen ihn; das elastische Sichabbiegen der Rippen kann also nur verglichen werden mit dem Schwung der Blätter, nicht aber mit ihrem Verhältnis zum Kapitellkörper.

Die folgenden Sätze: »So unterscheidet sich das gotische Knospen- und Stengelkelchkapitell von dem antiken Blattkelchkapitell genau so wie die gotische Architektur von der griechischen: durch das Fehlen aller toten Masse, der Last. Die Gotik kennt nur freistehende und sich biegende Glieder, läßt an der Decke nur die Rippen als wirksame Glieder gelten, am Kapitell frei in die Luft ragende Blattstengel. Das korinthische Kapitell mit breiten Blättern bildet ein Polster, der Druck der belastenden Masse treibt die konvexe Ausbiegung über dem Astragal heraus, die Voluten neigen sich unter der Last. Die gotischen Blattstengel biegen sich infolge eigener Schwere.« Diese Sätze können insofern nicht gelten, als hier das gotische Knospen- und Stengelkelchkapitell zugrunde gelegt ist, das eben nicht gotisch, sondern durchaus romanisch ist. Und wenn Hamann davon spricht, daß die Gotik nur ... »am Kapitell frei in die Luft ragende Blattstengel« kennt, so trifft das für diese sog. Knospenkapitelle nicht zu, wohl aber für das wirkliche gotische Ornament, die naturalistisch gebildeten Blätter und Blüten, die abgelöst vom Kern, an diesen von außen herangebracht scheinen und ein eigenes Leben, ein stark betontes, individualisiertes Leben führen. Das Ornament nimmt nicht mehr teil am inneren Leben und der Funktion des Kapitells. Völlig deutlich geworden z. B. Abb. 14 bei Hamann.

Das ist das Essentielle, das ist das Hauptcharakteristikum des gotischen Ornaments. Die Blätter des antiken korinthischen Kapitells sind Symbol für die Funktion des Kapitells; sie führen demnach kein eigenes Leben. Und so ist es mit den »Blattstengeln« des sog. gotischen Knospenkapitells, sie biegen sich nicht »infolge eigener Schwere«, sondern symbolisieren die auf dem Kapitell lastende Masse. Das gotische Stilgefühl kommt erst zu Worte, als die Spitze des Blattes ein naturalistisch geformtes Blatt trägt. Das ist schon bei Dehio zu lesen Bd. I, S. 673ff.: »Das gotische System ... fordert, daß der für die Struktur tatsächlich allein Bedeutung habende Kern dem Auge bloßgelegt werde, während in betreff des Blattwerkes kein Zweifel übrigbleiben darf, daß dasselbe nicht die Sache selbst sei, sondern nur äußerlich und lose angehefteter Schmuck.« Oder wie schon früher zitiert, was Dehio Bd. II, S. 161 prägnanter sagt. Wenn Hamann weiter S. 67 »vom erwachenden Gefühl für funktionelle Gliederung« spricht, so ist das ein prägnanter Ausdruck für den sich entwickelnden gotischen Baustil, nicht aber für das Knollenkapitell, das er wieder anführt. Und wenn Hamann meint, daß »gerade in Sachsen, z. B. in Königsutter, sich beobachten läßt, wie ohne fremden, speziell französischen Einfluß die gotischen Formen sich allmählich vorbereiten«, so gebe ich zu bedenken, daß hier ein Anstoß von Italien, Oberitalien, kam zu einer Zeit, da man hier deutlicher die antike Ornamentik,

besonders in formaler Beziehung, zum Vorbild nahm. Die Loslösung des Ornaments, die ich setze »für das erwachende Gefühl für funktionelle Gliederung«, durch welches sich das romanische (nicht gotische) Knollenkapitell allmählich umbildet«, beruht auf der Nachahmung antiker Ornamentik und diese wird hier durch Italien vermittelt.

Daß das Akanthuskapitell in Frankreich und Italien die Entwicklung des gotischen nicht fördert, sondern hemmt, ist für Frankreich zu verneinen; denn gerade die Pflege des Akanthuskapitells war in Frankreich die unmittelbare Vorbereitung zum gotischen; denn es galt nur noch den Schritt zu machen zur völligen, auch innerlichen Loslösung des Ornaments vom Kapitellkörper; die formale Trennung (durch hochplastische Arbeit) war im antiken Ornament gegeben. Italien macht dagegen keinen Ansatz, ein gotisches Ornament zu schaffen.

Man könnte sich eine Entwicklung von Typus IV des Kernblattes zum völlig gotischen Ornament so vorstellen, daß das Blatt am Fuß immer mehr an Breite verliert, bis es schließlich zum Stengel wird und zugleich, das ist das Wichtigste, sich hochplastisch abhebt vom Kapitellkörper. Das Kapitell wandelt sich dabei auch ab; es verliert seine ursprüngliche Form und ist nichts weiter als eine Fortsetzung des Säulenschaftes über den zurückgebliebenen Halsring hinaus. Dem nächsten Satz S. 67 muß ich wieder entgegentreten; denn er geht wieder auf das sog. gotische Knospenkapitell zurück und enthält deswegen eine falsche Behauptung. Hamann spricht davon, daß die Umbildung des Akanthuskapitells »um so schwerer war, als im Gegensatz zum romanischen Kapitell, das als Masse zwischen Massen, als Baustein zwischen anderen Steinen durch seine Form vermittelt, das korinthische Kapitell in vieler Beziehung das gleiche Ziel funktionellen Ausdruckes und organischer Gliederung verfolgt wie das gotische, wenn auch die Funktion nicht dieselbe ist«. Dies ist entschieden zu verneinen. Diese irrige Behauptung konnte nur aufgestellt werden, wenn das Knospenkapitell zugrunde gelegt und als typisch gotisch aufgefaßt wurde. »Die Funktion sei aber nicht dieselbe.« Damit wird wahrscheinlich an den Satz auf S. 66 angeknüpft, der besagt, »daß die gotischen Blattstengel sich infolge eigener Schwere biegen«.

»Aus dieser Gleichheit des Ziels des gotischen und korinthischen Kapitels sei es begreiflich, daß sich die romanischen Länder vielfach mit der korinthischen Form begnügen, diese aber in einer echteren, organischeren als der romanischen Block- und Bolzenform bringen.« Diesen Satz kann ich folgerichtig nicht gelten lassen, wenn ich die Richtigkeit des vorigen in Zweifel zog.

Anknüpfend an seinen letzten Satz sieht Hamann in der Renaissance des antiken Kapitells (in Magdeburg), die sich äußert »in dem Profil des Blattkelchs, der Bildung und dem Überfall der Blätter und Voluten«, die »die elastisch organische Form des antiken Kapitells wieder aufleben läßt«, »gotisches Verständnis für diese Seite antiker Architektur«.

Ich sehe nicht ein, warum von einem »gotischen Verständnis« gesprochen wird, wenn im nächsten Satz der Weg des Meisters von Speier und seine Herkunft aus Italien genannt wird. »Die elastisch-organische Form des antiken Kapitells«, die hier wieder auflebt, ist Italien, an anderer Stelle Frankreich zu verdanken, das von jeher das antike Kapitell in »elastisch-organischer Form« nachahmte.

»Im deutschen Übergangsstil herrschen die Stengel- und Knollenkapitelle, während sie in Frankreich, selbst im Norden, dem fruchtbarsten Boden für die Entwicklung der Gotik, mit den antikisierenden Formen sehr das Feld zu teilen haben.« Wenn ich für »Übergangsstil« das Ende des romanischen Stils setze, so kann ich der Behauptung nur beipflichten. Wenn es aber im nächsten Satz heißt, daß es die Frage sei, »wieweit es gerade deutsche oder germanische Kräfte sind, die diese Entwicklung des gotischen Kapitells bestimmt haben«, so bemerke ich hier nur, daß ein gotisches Stilgefühl nach Deutschland hineingebracht wurde und daß speziell germanische Kräfte die Entwicklung des gotischen Kapitells nicht bestimmt haben. Der Grund dafür wird in den weiteren Ausführungen gegeben werden.

Von den hochgotischen Kapitellen hebt Hamann auf S. 68 »das freie, zweig hafte Absteigen, das Herauswachsen eines Blattes mit dünnem Stil aus dem Kelch« hervor und in einem andern Satz, »daß die Blätter ohne tektonische Anordnung einfach an den Kern angeheftet sind«. Nicht, daß die Anordnung nicht tektonisch ist, ist das Charakteristische des gotischen Blattes, sondern das völlig Beziehungslose zum Kapitell, seiner Form und seiner Funktion, das aus einer andern Welt stammen, was durch die »nicht tektonische Anordnung« und die naturalistische Form nur unterstrichen ist. Ich verweise wieder auf Dehio Bd. I, S. 673 und besonders Bd. II, S. 161. Damit wäre mein Eingehen auf Hamanns Arbeit erledigt.

Es handelte sich im Grunde um einen einzigen Punkt, um das eine sog. »gotische Knospenkapitell«, um dessen Einreihen in die romanische Ornamentik, in den allerdings spätromanischen Stil und um eine Klarstellung des Wesens des gotischen Kapitellornaments.

II. Wir wissen, daß Frankreich zuerst das Ornament »deutlich als äußerlich angehefteten Schmuck kenntlich machte«; wir stellten bei der Kapitellornamentik, die wir als aus Frankreich stammend erkannten, fest, daß sie im Gegensatz zur deutschen kein Interpret der Masse ist, daß sie des »Massengefühls« entbehrt. Ist das in der französischen Kapitellornamentik überhaupt der Fall, und ganz allgemein, kennt die französische Bauornamentik das Massengefühl? Wenn nicht, welches ist das Stilgefühl in romanischer Zeit in Frankreich?

Dehio gibt uns in seiner Charakteristik des Außenbaues in romanischer Zeit in Frankreich Bd. I, S. 584 einen Fingerzeig für die Untersuchung. Er be-

merkt nämlich (schon früher I a zitiert): »Die karolingische Erbschaft, das Prinzip des gruppierenden Rhythmus der Massen, zeigt in den verschiedenen Provinzen sehr ungleiche Lebenskraft, um so stärkere, je mehr der Bevölkerung germanisches Blut zugemischt war, um so geringere, je weniger sie davon besaß.« Daraus ergibt sich, was Dehio in dem vorhergehenden Satz aufstellt, daß Frankreich in der romanischen Periode kein einheitliches Stilgebiet war (eine Ansicht, die Dehio durch Betrachtung des Innenbaues gewonnen hat und die er für den Außenbau in seiner folgenden Untersuchung bestätigen wird).

Wir wollen nun aber Dehios Wort nicht in der Weise benutzen, daß wir zuerst fragen, wo das germanische Element stark oder schwach vertreten war und erst danach die Bauornamentik untersuchen; das hieße, mit einem Vorurteil an die Untersuchung herantreten. Nein, wir wandern durch die Hauptprovinzen, stellen die Eigenart des Bauornaments fest und konstatieren dann erst, ob Dehios Wort auch für die Bauornamentik im allgemeinen zutrifft.

a) Wenden wir uns zuerst dem Süden Frankreichs zu. Dieser war das Kulturland Roms, das Rhône-tal hinauf bis nach Burgund. Dieser Teil Frankreichs ist in die Schule der Antike gegangen. Was wir an Bauornamentik aus früher romanischer Zeit finden, vom Ende des 11. Jahrhunderts z. B. in Lyon an der sog. Manécanterie (Camille Martin Taf. 19), das entspricht ganz dem Stilgefühl des antiken Ornaments. Blendbögen auf Säulen in schärfster Ausprägung, in schärfster Loslösung von der Wand, von der Baumasse. Die Bögen scharfkantig, stark plastisch herausgearbeitet, die Säulen vollrund auf freien Basen stehend; das Ornament völlig aus dem Stein herausgearbeitet, seine Selbständigkeit, sein individuelles Leben betonend, selbst das Friesband über der Reihe von tiefgegrabenen kreisrunden Löchern in diesem Sinne. Nicht anders die ornamentalen Glieder an der Fassade der Kirche St. Martin-D'ainay zu Lyon aus der gleichen Zeit (Martin Taf. 59). Dazu kommt hier Inkrustation auch aus der Antike, die ebenfalls das Ornament an sich bedeutungsvoll hervorhebt. (Darüber später.) Wo die Tradition der Antike so lebendig durch Baureste erhalten wurde, war es kaum möglich, in einem andern als in ihrem Sinne zu arbeiten.

Und dieser Kunstgeist blieb mächtig in allen folgenden Zeiten. Wir finden ihn in der Mitte des XII. Jahrhunderts so weit östlich wie Neuchâtel, z. B. Ancienne église collégiale (Martin Taf. 31). Wir wären eher berechtigt, diese Gegend bei der Betrachtung der Ornamentik in Burgund heranzuziehen, da wir hier auf dem Boden des ehemaligen Herzogtums Burgund stehen; doch es sei gestattet, daß wir vom Süden aus dahin wandern. Der in Deutschland übliche Rundbogen tritt auf, doch so scharf akzentuiert, mit hochplastisch gearbeiteten Ornamentmotiven an den Konsolen, vor allem aber nach bestimmten Intervallen durch schlanke, halbrund gearbeitete Säulchen gestützt. Es ist die Zusammensetzung

des Rundbogens mit der Säule, die wir auch in Deutschland fanden, aber als importiert empfanden. In Deutschland war der Rundbogen ursprünglich in Verbindung mit der Lisene: Limburg a. d. H. 1038. Hier durch seine Verbindung mit der Lisene stets mit einer Aufgabe versehen, das Massengefühl zum Vortrag zu bringen; dort eine Loslösung von der besonderen Aufgabe, von der Baumasse. Blendbögen auf Säulen schon im XI. Jahrhundert. Was wir hier sehen, werden wir im Laufe der Untersuchung in einem andern Land wieder antreffen. Diese Veränderung in der Zusammensetzung und im Habitus geschah unter dem Einfluß der Antike, die ein gebundenes Ornament nicht kennt, nur das vom Baukörper isolierte Ornament, das mit diesem in Harmonie auftritt, aber sich seinem besondern Sinn nicht unterwirft. Doch an dem gleichen Ort in Neuchâtel an einem andern Bau, dem Schloß, genannt *Regalissima sedes* (Martin Taf. 32—33) von der Mitte des XII. Jahrhunderts eine Bauornamentik, der dies Prinzip der Selbständigkeit fremd ist. Die Bögen verziert mit allerhand Flechtwerk und Pflanzengebilden aus der antiken Palmette, Tiergestalten im Tympanon eines Fensters, die durchaus aus einer andern Welt stammen. Schon die ornamental-struktiven Glieder nicht aus der gleichen Welt. Die Säulen freistehend, doch sie tragen nicht unmittelbar Bögen, sondern einen Querbalken mit ebensolchem Flechtwerk versehen, darüber Bögen, die aber nicht frei herausgearbeitet, sondern nur eingemeißelt, im Flachrelief gearbeitet sind. Das Ornament in engster Verbindung mit der Baumasse, obwohl plastisch gearbeitet, ebenso die umschließenden Randleisten, die zugleich die Bögen bilden, welche über den Säulen geschlagen sind und die von diesen getragen werden sollten. Doch das Motiv des Tragens tritt hier nicht in Aktion, denn Bögen und Bogenfelder liegen fest in der Baumasse. Zwei Welten, die hier zusammenstoßen, die antike, die diese ornamental-struktiven Glieder geschaffen, die frei gelöst stehen, und die neue, die romanische Welt, genauer die germanische, die das Ornament nur im Dienst der Idee bildet, die Baumasse reden zu lassen.

So in dieser Zeit, aus dem XII. Jahrhundert, neben einem Kunstwollen, das sich völlig dem antiken anschließt, einmal der Ausdruck des nordischen, germanischen Stilgefühls in einer Gegend, wo Alemannen, ein germanischer Volkstamm, seinen Wohnsitz hatte.

Wenn die Wand der Westfassade der alten Kathedrale Sainte-Marie in Vaison (Vaucluse) noch vom XI. Jahrhundert datiert (nach Martin Taf. 23), so haben wir hier ein frühes Beispiel für klassizistische Arbeit: klar und schön gearbeitete, vor der Wand stehende Pilaster mit korinthischen Kapitellen, die einen Sturz tragen mit geometrischem Linienornament (dies und das Giebeldreieck darüber sprechen wohl für diese frühe Zeit). Ganz wie in antikem Geist ist die Behandlung des Äußeren der Laterne auf der Kathedrale Notre-Dame-Des-Domes in Avignon von der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts: kannelierte Säulen

mit korinthischen Kapitellen, Gebälk, Blendbögen tragend, die eine tiefe Aus-
höhlung der Mauer erwirkt haben, so daß eine klare Gliederung, eine klare Schei-
dung zwischen Baumasse und verzierenden Gliedern besteht. Hierher gehören
auch die kannelierten Säulen, die die Eckpunkte der Laterne betonen; nur
der Umstand, daß ihre Kapitelle nichts tragen, macht deutlich, daß das antike
Kunstwollen nur hierher verpflanzt worden ist (Abb. Martin Taf. 16). Aus gleicher
Zeit die Blendbögen im Inneren der Kapelle der Brücke Saint Bénézet in Avignon.
Original antike Kapitelle finden Verwendung bis in die Zeit am Ende des XII.
Jahrhunderts und Anfang des XIII. in der Kathedrale Sainte-Marie in Vaison.

Wie intensiv die Schulung im antiken Kunstwollen im ganzen aber war,
das beweisen Konsolengesimse und Archivoltornamente, wie, um nur ein Bei-
spiel zu nennen, an der Kirche Saint-Paul zu Lyon aus der zweiten Hälfte des
XII. Jahrhunderts (Martin Taf. 80). Ein nordisch gegliedertes Portal in Tarascon
Eglise Sainte-Marthe (Martin Taf. 31) vom Ende des XII. Jahrhunderts, aber die
Loslösung der kantigen und runden Säulen, der Archivoltwülste und Ornament-
bänder aufs schärfste durch hochplastische Arbeit hervorgehoben. Ein Portal-
bau im Anklang an das lombardische Schutzdachmotiv mit ornamental-struk-
tiven Gliedern antik gebildet, z. B. Le Thor (Vaucluse) Saint-Marie-au-Lac vom
Ende des XII. Jahrhunderts. So ist auf allen Wegen im südlichen Frankreich
und das Rhône-tal aufwärts die Antike zu treffen. Aus dem XI. Jahrhundert ist
nicht viel erhalten, was aus dem X. Jahrhundert stammt, bleibt fraglich; die
Untersuchungen über das Alter der Bauten sind noch nicht abgeschlossen. Was
wir fanden, war der Kunsttradition des Landes treu, und was vorher entstanden
sein mag, von dem können wir annehmen, daß es eine Vorstufe zu dem war, was
wir feststellten: das Wiederaufleben antiken Stilgefühls in romanischer Zeit.
Von einer romanischen Kunst schlechthin ist nicht zu sprechen. Dehio S. 624
unterscheidet auf das bestimmteste die Zeit vom X. und XI. Jahrhundert (er
nennt »die wenigen etwas eingehend gegliederten und geschmückten Denkmäler
einer Fortentwicklung altchristlicher Formen sehr ähnlich, die in Oberitalien sich
vollzieht und vermutlich nicht ohne Einfluß von dieser Seite war«), von der Zeit
der bewußten Renaissancebewegung (Dehio spricht von einer »klassizistischen
Propaganda, die von Toskana aus nach Oberitalien schritt, von der Provence
nach Burgund und weiter vor«, S. 671) und nennt sie eine Zeit, »in welcher nichts
davon zu entdecken ist, daß in der Provence ein volles Nachleben der Antike
sich erhalten hätte«. Wenn, wie ich annehme, Martin die Wand der Westfassade
der alten Kathedrale Sainte-Marie in Vaison mit dem XI. Jahrhundert richtig
datiert, so wäre hier Dehio zu widersprechen. Es wird Dehio besonders zu wider-
sprechen sein, wenn wir den ersten bemerkenswerten Schritt der Antike zur Er-
oberung der Bauornamentik in Oberitalien in der zweiten Hälfte des 11. Jahr-
hunderts machen sehen (Näheres im dritten Teil der Untersuchung) am Cam-

panile von St. Ambrosius zu Mailand und wenn wir die Antike schon im XI. Jahrhundert in Lyon auf dem Gebiete der Ornamentik wahrnehmen. Danach kann wohl behauptet werden, daß seit den Tagen der Römerherrschaft in keinem andern Sinn Kunst geschaffen wurde und daß von Oberitalien nur ein Anstoß kam, in diesem Sinne fortzufahren. Noch ein Wort von Dehio auf S. 626: er bemerkt »als ersten Zeugen des Umschwungs Portalbauten von Aix und Avignon, deren Entstehen in den neunziger Jahren des XI. Jahrhunderts gut beglaubigt sei«.

Wenn wir nach Mittelfrankreich wandern, so wird unsere Behauptung von einer lebendigen Tradition der Antike bestärkt. Der Glockenturm der Kirche Saint-Germain in Auxerre vom Ende des XI. Jahrhunderts! Die bauliche Struktur ist romanisch, dazu die Bildung des Kapitellornaments; dagegen sind die struktiv-ornamentalen Glieder ganz antik. So schnell und so weit kann die Wendung zum Klassischen von Oberitalien aus nicht gewirkt haben.

Die befestigte Kirche von Rojat (Puy-de-Dome), vielleicht im XI. Jahrhundert begonnen, bietet im Außenschmuck eine starke Anlehnung an die Antike: wodurch sollten Rundbogen auf Konsolen, schlicht profiliert, von der Stärke und Betonung in Verbindung mit Lisenen von der gleichen Kraft der Selbständigkeit entstanden sein? Nicht allein das Wehrbarmachen der Außenwand kann solches bewirkt haben. In dieser frühen Zeit schon die beginnende Loslösung des Rundbogens im Gegensatz zu Deutschland! Wenn dagegen an der Kirche Saint-Austremoine in Issoire (Puy-de-Dome) außen die ornamentalen Glieder sowie die Inkrustation durchaus die klassische Kunst zum Vorbild haben, so hat sich schon, wie am Turm der Kirche Saint-Germain an den Kapitellen, das spezifisch romanische Kunstgefühl ein Feld erobert: im Innern auf dem Gebiet der Malerei und an den Kapitellen. Da ich die Kapitele gesondert behandle, so ziehe ich hier nur die Malerei heran und verlasse damit für einen Augenblick die Ornamentik des Außenbaues. Daß die Bögen anstatt durch Profile durch Ornamente begleitet sind, ist schon unantik und spezifisch romanisch; noch viel mehr aber die Malerei an den Säulenschäften. Diese Malerei offenbart ein Kunstgefühl in Frankreich, das sich von dem in Deutschland scharf unterscheidet. Die Säulenschäfte sind hier bedeckt mit Farbe, einzelnen Ornamentmotiven und vor allem durch Zickzacklinien. Wo Bemalung und das Zickzackornament in Deutschland auftreten, sind sie importiert, z. B. in St. Godehard in Hildesheim zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts und andere. Diese Art Ornamentik hat in Deutschland keine große Verbreitung gefunden; sie widerstrebte offenbar dem deutschen Stilgefühl. Von einer Betonung der Masse und der Kraft der Säulen kann bei solcher Ornamentik nicht die Rede sein; ganz im Gegenteil handelt es sich um eine Entwertung von Masse und Kraft. Durch das Kreuzen der gedachten, senkrecht aufwärtstrebenden Kraftlinien, sei es unter stumpfem oder spitzem Winkel (gelegentlich auch unter rechtem), werden diese zerteilt, zerlegt, ihrer Energie

beraubt. Am weitesten geht die Entwertung durch das Umwinden der Säulen mit einem Strickgeflecht, wenn dazu die Säule selbst wellig gekrümmt ist, oder auch mit spiralig verlaufenden Kanneluren versehen ist, wie z. B. in Avallon, Saint-Lazare, Mitte XII. Jahrhunderts (Martin Taf. 53—58). Anders, wenn die Säulen der Portalwulste mit Damastmustern bedeckt sind; diese wirken nur höchstens wie eine Umhüllung des Säulenschaftes resp. der Wulste, verhüllen nur die ideellen Kraftlinien, ohne in ihren lebendigen Fluß einzugreifen.

Gelegentlich kommen solche Entwertungen von Masse und Kraft auch in dem sonst, wie wir sahen, klassisch arbeitenden Süden vor, so an der Kirche Sainte-Marie-au-Lac in Le Thor (Vaucluse) vom Ende des XII. Jahrhunderts. Hier Säulenschäfte nicht mit gemalten, sondern gemeißelten, gekrümmten Linien oder Zickzacklinien versehen, oder mit Schuppen bedeckt. (Diese letzte Verzierung auch in der römischen Antike vorkommend.)

Als romanisch zum Unterschied von antik erscheinen an der genannten Kirche in Issoire die Reliefs an der Nordfassade des Transeptes. Unvermittelt und plötzlich eine Darstellung von handelnden Menschen in die Mauer eingelassen. Das oben abschließende und aus der Mauer herausragende Gesims ruft den Eindruck hervor, als sei das Relief zwangsweise in die Mauer eingelassen, also dadurch ein Eingriff in die Masse des Baues getan worden. Zudem sind die Figuren hochplastisch gearbeitet, wodurch das Unverbundene mit der Mauer im Gegensatz zum Auftreten figürlicher Reliefs in Deutschland noch deutlicher ist.

So ist hier das Ornament behandelt wie in der Antike, d. h. seine Ausdrucksform ist das Hochrelief, obwohl die speziell romanische Sinnenwelt zum Vortrag kommt (wie z. B. in den sitzenden Apostel- und Königsstatuen, die tangential zu dem Bogen gestellt sind). Hochplastisch gearbeitet und klassisch schön die Rankengewinde aus Akanthusblättern, welche die Wulste an den Portalbögen begleiten. Nur selten und nur, wo z. B. an Kapitellen ein französisches Ornament auftritt, ist Flachreliefierung Ausdrucksform, so in Nevers an der Loire (im früheren Herzogtum Burgund) an der Kirche Saint-Etienne, schon zu Ende des XI. Jahrhunderts. Avallon sei hier erwähnt, das Martin »eines der schönsten Beispiele der romanisch-burgundischen Architektur« nennt. Ebenso sind Tournus und Autun hier zu nennen, alles Orte, die früher zu Burgund gehörten, wo die Antike unbedingtes Vorbild war. Zusammen an einem Bau auftretend antikes und romanisches Stilgefühl, und zwar in Solignac, unweit von Le Puy. Hier ein starker Ausdruck für das Massengefühl, mächtige Rundbögen und Lisenen, daneben antike Säulen, vom Erdboden bis unter das Dach aufsteigend.

In Mittelfrankreich beherrscht demnach die Antike nicht völlig das Feld; in der Gliederung der Wand und der Behandlung des Ornaments muß sie häufig mit dem romanischen Stilgefühl das Feld teilen, das sich aber von dem in Deutschland auftretenden unterscheidet.

Betreten wir den Westen Frankreichs, das Gebiet der mittleren und unteren Loire, so bemerken wir ein Nachlassen der Wirkungen der Antike. Nicht wie im Süden und der Mitte Frankreichs wächst mit der Zeit der Einfluß der Antike; er nimmt hier ab. Obwohl die Verzierung der Außenwand mit struktiv-ornamentalen Gliedern aus der Antike stammt, so tritt sonst ihr Vorbild zurück. Die Ornamentmotive rühren nicht mehr so ausschließlich aus der klassischen Zeit; sie stammen aus romanischer Zeit oder sind antike, nach dem neuen Sinn umgemodelte. Besonders lebhaft ist hier die Malerei an Wänden und Säulenschäften, so z. B. in der Kirche Saint-Pierre in Chauvigny, deren ästhetischen Charakter wir früher untersucht haben. Die Entwertung der Schäfte auch durch skulptierte Ornamente geschehen, unter denen man das kleingefaltelte Motiv aus der Buchornamentik erkennt. Allein nicht nur Säulen, auch Bögen werden entwertet durch skulptiertes Ornament. Wie rauh zerschneiden die drei kleinen radial gestellten Postamente (auf deren einem eine Figur sitzt) Teile des Portalbogens in Le Puy (Haute Loire) an der Kathedrale Notre Dame (Martin T 2), vom Ende des XII. Jahrhunderts. Auch durch Figuren tangential oder radial, oder in einem Winkel zum Kreisbogen gestellt auf den Wulsten, auch durch ein Gefältel (aus der Buchornamentik) oder Zickzackornamente geschieht ein Zerstören der lebendigen Masse, der ideellen Kraftlinien, die eine so wohltuende Brücke schlagen von Pfosten zu Pfosten über Tür- und Fensteröffnungen. So ganz besonders zerstörend wirkt das Zickzackornament auf den Fensterbögen am Turm der alten Abteikirche zu Beaulieu-les-Loches (Indre-et-Loire) aus der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts. (Oder auch schachbrettartige Verzierungen, wie in Civray (Vienne) (Martin Taf. 67.) Und romanisch, Anfang des XII. Jahrhunderts, die unantike Verwendung von Säulenkapitellen und Gesimsen an der Fassade der Kapelle Saint-Michel-D'aiguilhe in Le Puy. Sie tragen nichts, es tritt vielmehr der Bogen, den sie tragen sollten, tief zurück in die Mauer, flach aufliegend, jedoch mit plastisch gearbeitetem Ornament. Und wodurch diese Trennung von Säule und Bogen eintrat, das war durch Rundbogen und Lisene, die ganz romanisch gebildet sind.

In dem immer reicher werdenden Schmuck aber liegt schon ein Abweichen von dem Vorbild der Antike. Meist alle Säulenschäfte skulptiert am Äußern, gemalt im Innern der Kirche, z. B. Saint-Pierre in Chauvigny (Martin Taf. 54). Ja, so sind nicht allein die Kraftlinien für die ästhetische Wertung geschwächt, die Säulen selbst sind häufig an den Portalgewänden vernichtet, und zwar so, daß der untere Stumpf ein Kapitell und Gesimse erhält, auf dem eine Figur steht, die etwa drei Viertel der ganzen Länge des Säulenschaftes einnimmt. Neben dem Kopf dieser Statuen aber wächst der Säulenschaft wieder empor und als Krönung der Figur ist eine Art Baldachin vorgelegt oder eher angeklebt. So der Eindruck. Ganz unantik empfunden ist dieses Zerstören eines ornamental-struk-

tiven Gliedes (der Säule) und das naive Befestigen eines dekorativen Stückes. Es sei hervorgehoben, daß die Figuren, deren Auftreten ganz romanisch empfunden wird, auch in einer Gebundenheit erscheinen, in einer Ungelöstheit vom Stein, von der Masse, wie die Antike sie nicht kennt und die wir als typisch romanisch bezeichnen müssen. (Ebenso die tangential liegenden Figuren an den Bogenwulsten.) Was aber sonst die Ornamentik des Außenbaues ausmacht, hat durchaus die Formensprache der Antike, d. h. die Motive sind gelöst von der Masse.

Zu dem reicheren Schmuck im Vergleich zur Antike ist auch eine Häufung von ornamentalen Gliedern am Außenbau zu rechnen, so an der Kirche Saint-Pierre in Chauvigny (Vienne) vom XII. Jahrhundert (Martin Taf. 62). Im unteren Geschoß ruhen Blendbögen auf kräftigen Säulen, dazu eine große Ordnung von gekuppelten Säulen oder, wie in Civray an der Hauptfassade der Kirche Saint-Nicolas von der Mitte des XII. Jahrhunderts, wo wir im oberen und unteren Geschoß tiefe und reich geschmückte Blendbogengalerien haben, dazu den Rundbogen als Trennung der beiden Geschosse und als Abschluß nach oben, im oberen Geschoß, aber noch eine Säulenordnung, deren einzelne Glieder (wieder ein Verstoß gegen antikes Stilgefühl) ohne Kopf sind, d. h. der Kapitelle entbehren und obendrein nicht unter einer Konsole des Rundbogenfrieses endigen, sondern sich totlaufen in einem der kleinen Bogenfelder (als Beispiel für Schmuckhäufungen auch die Fassade der Kirche zu Petit-Palais, Dehio Tafel 248, 1 und 248, 2, Eschillais zu nennen). Das Ornament ist auch an diesem Bau wieder, das gilt von den Bauten Westfrankreichs überhaupt, in antiker Weise gestaltet, so erscheint auch der Rundbogenfries, der hier selbständig geworden ist, ohne Lisene; er hat als Ornament für sich Bedeutung gewonnen und ist nicht mehr Hilfsausdruck für die Masse.

Westfrankreich ist der Antike nicht völlig unterworfen; es zeigt jedoch keinen einheitlichen Stil. Ein speziell romanisches Stilgefühl tritt in der Ornamentik des Außenbaues nicht so sehr zutage, deutlich dagegen in der Kapitellornamentik, wie wir später erkennen werden. Die Antike ist jedoch als Vorbild immer noch bedeutungsvoll genug; häufig aber ist ihr feineres Empfinden nicht mehr gekannt oder ignoriert. Man sieht, ihr Einfluß nimmt mit der räumlichen Entfernung von ihrem Heimatboden ab.

Wir haben nun noch unsere Betrachtung Nordfrankreich und Burgund zuzuwenden für das Bauornament, um dann das Kapitellornament speziell zu untersuchen. (Von den Grenzstädten Burgunds wurde schon gesprochen.)

In der Normandie tritt deutlich romanisches Kunstwollen zutage. An einem Bau des XI. Jahrhunderts, an den aus dieser Zeit stammenden unteren Teilen der Fassade Saint Etienne (Abbaye-aux-Hommes) in Caen weisen die Türme (im ersten frei aufgebauten Stockwerk) sehr schmale Blendbögen auf, die nichts anderes als Rundbögen sind, von denen jeder einzelne in eine Lisene ausläuft

(ein Beweis dafür das Fehlen von Basen); es sind wirklich nur Mauerstreifen (Martin II, Taf. 52). (Wir haben in Deutschland die gleiche Art Blendbögen angetroffen.) Hier ist also das Ornament nur ein Hilfsmittel, um die Masse sprechen zu lassen, nicht anders als in Deutschland. Diese gleichen Bögen und Streifen an der Kirche de la Trinité (Abbaye aux Dames), die Martin ins XII. Jahrhundert setzt (Martin II, Taf. 57). Diesen Bögen und Streifen aber ist vorgelegt eine Säulenordnung, doch die zugehörigen Bögen, obwohl kräftig profiliert, ragen nicht über die oben angrenzende Mauermasse heraus, einzig nur das begleitende Klötzchenornament. Die Archivolte tragen wieder nur auf ihren tief zurückliegenden Kanten die Bögen, sonst ist die Platte unbedeckt. Obwohl die Säule frei herausgearbeitet ist, ist sie doch durch den nordischen Geist an die Masse gebunden; je die letzte zu beiden Seiten (einer Turmseite) hat mit den stehengebliebenen Mauerstreifen die gleiche Oberflächenerhebung. Der Rundbogen, der nach bestimmten Intervallen in Lisenen ausläuft, ganz auf romanische Art auch noch in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts an der Kirche zu Thaon (Calvados) (Martin III, Taf. 46) anzutreffen. Ebenso gebunden an den Stein und mit der gleichen Mission erscheint der Blendbogen, wie er im Mittelschiff der Kirche de la Trinité (Abbay-aux-Dames) in Caen anzutreffen ist (Martin II, Taf. 58), auch die Blendbögen am Schiff (äußeren) der Kirche zu Thaon. Ganz romanisch, im gleichen Sinne empfunden, sind die übereinandergesetzten Rundbögen als Dachbedeckung am Turm der Abbaye-aux-Hommes in Caen (Martin II, Taf. 53). Das Zusammentreffen von antikem und nordischem Kunstgeist ist zu beobachten an der Blendgalerie im Schiff der Abbaye-aux-Dames: die Bögen ganz romanisch, nehmen sich aus wie ein Rundbogenfries, dem die Lisenen als Begleitung fehlen und für die statt dessen die Antike Säulen und Kapitelle hergab.

Wenn aber sonst der Einfluß der Antike in der Gliederung der Wandflächen mit dem großen Blendbogenschmuck der Fenster, kräftigen Konsolengesimsen und vorgelegten Säulen, die vom Fußboden zum Dach aufsteigen, unverkennbar ist, so war ihr Vorbild für die Behandlung des Ornamentes selbst, des Ornaments, das Fenster und Türbögen begleitet, in diesem nördlichen Teil Frankreichs nur selten maßgebend. Hier treffen wir das Zickzackornament, das in unantiker Weise den Fluß der Linien zerstört (in gleicher Weise zerstörend wirken Köpfe, radial gestellt, deren Münder und Bärte einen Bogenwulst bedecken, Bayeux, Kathedrale Notre Dame Mitte XII. Jahrhundert, Martin II, Taf. 51), das vor allem aber durch Ungelöstheit vom Stein charakterisiert ist. Ebenso behandelt ist ein Grätenmuster, ein Bandmuster mit Rosetten, Diamantquader, Flechtwerkmuster, und sogar der antike Mäander muß sich dem nordischen Kunstgeist unterwerfen. Dieser Mäander liegt zudem eingebettet in der Mauer, veranschaulicht also ihre Tiefe. Das klare Herausarbeiten des Ornaments, das Loslösen in

antiker Weise ist an einem Ornament zu beobachten, das sich aber als von romanischem Empfinden beseelt kennzeichnet durch sein Übergreifen auf einen Bogenwulst, dessen Kraftlinien es damit in Frage stellt, z. B. in Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inferieure) (Martin II, Taf. 19), zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts. In antiker Weise selbständig ist das Ornament an Friesen z. B. in Bayeux an der Kathedrale Notre Dame unter den Arkaden des Mittelschiffs (Martin II, Taf. 50).

Das Schuppen- oder Schachbrettmuster, das zuweilen die Mauer oberhalb von Blendbogengalerien und in diesen selbst überzieht, wirkt nicht anders als der Rundbogenfries mit Lisenen, da er durch sein Bloßlegen eines Teiles der Tiefe der Steinmasse nur ein Hilfsmittel für deren Bewertung bedeutet.

Ein Wort über Burgund, dessen Stil ich bei Gelegenheit vom Mittelfrankreich als antik bezeichnete. In Saint-Philibert in Tournus der Rundbogen mit Lisenen ganz auf nordisch-germanische Art verwendet, auch der Blendbogen ganz als Mittel, um die Masse zur Wirkung zu bringen; jedoch an dem gleichen Bau der Rundbogen mit Pilastern, die Kapitelle und Basis haben, als Außenschmuck am Chor, von Mitte saec. 12 (Dehio S. 648). Der Beginn klassizistischer Tendenzen in Burgund, deren Ausbreitung man am gleichen Bau beobachten kann, am Obergeschoß des Turmes saec. 12. und des weiteren an der Abteikirche zu Cluny, wie Dehio sie auf Taf. 262 gibt (nach älterer Zeichnung von du Sommerard). Noch einmal am Chor von Paray-le-Monial saec. 12 der Rundbogen mit Lisenen, sonst aber Pilaster, Säulen und antike Konsolengesimse. Ganz antik ist auch die Bauornamentik an der Kathedrale von Autun. Auch Avallon wäre zu erwähnen, ebenso XII. Jahrhundert.

Über Burgund äußert sich Dehio S. 632 folgendermaßen: »Mit der jüngeren burgundischen Schule sei ein neues Formensystem aufgetreten, zusammengesmolzen aus nordisch-romanischen und provenzalisch-antiken Elementen.« Was wir in Paray-le-Monial, Vezelay, Cosne, Chavigny, Saint-Faul de Varax, Le Puy usw. an Ornamentik des Außenbaues treffen, ist ganz im antiken Stil gebildet, d. h. wie schon öfters gesagt, frei herausgearbeitet, ohne die Aufgabe, die Masse zu interpretieren.

Ich muß an dem Schluß der Betrachtung über die Ornamentik des Außenbaues noch einer besonderen Art gedenken, nämlich der sogenannten Inkrustation. Ich hole hier für Deutschland zugleich nach. Dehio spricht über ihr Vorkommen Bd. I, S. 602 ff. Er nennt aus karolingischer Zeit die Eingangshalle zu Lorsch (ich schreibe den Bau dem XII. Jahrhundert und französischen Bauleuten zu, nach dem Urteil Lasteyries, das ich anerkenne), den alten Dom zu Köln (auf Grund einer Bilderhandschrift), »so daß wir in der karolingischen Zeit den polylithen Verband als etwas Gewöhnliches anzusehen haben«. Auf Grund des einen Domes zu Köln, da ich Lorsch nicht als karolingisch anzusehen vermag,

kann kaum obiger verallgemeinernde Satz aufgestellt werden. »Die ottonische Epoche hält hierin ... die karolingische Tradition aufrecht, so St. Michael und St. Pantaleon zu Köln. Späterhin geht in Deutschland die Polyolithie auf ein bescheidenes Maß zurück ... Fenster- und Türbögen, Mauerwerk.« Frankreich, wenige Beispiele aus karolingischer Zeit. »Im XI. und XII. Jahrhundert herrscht eine ausgiebige Polyolithie in der Auvergne und im Velay; die Farben sind weiß, schwarz, dunkelgelb: ein aus Kreisen und Sternen zusammengesetztes Band schmückt regelmäßig an Stelle des Frieses die Apsis, Teppichmuster andere Stellen, namentlich die Giebel; Schichtenwechsel mit Teppichmustern kombiniert an der Kathedrale von Le Puy, wo nicht nur die Fassade, sondern auch die Seitenwände in dieser Weise ausgestattet sind.«

Diese Art Ornamentik, durch welche die Wand als Fläche sehr stark zur Wirkung kommt, während die Masse gleichsam verhüllt ist, ist in Frankreich heimisch, wie wir hörten. Das Ornament selbst spricht durch seine Buntheit eine laute Sprache und dadurch, daß es die Phantasie bedeutend erregt. Es ist nämlich in keiner Weise abgeschlossen und obwohl es, wie z. B. an den Wänden des polygonalen Chores in Rioux (Charente-Inferieure) durch ein ornamentiertes Band begrenzt ist, fordert es hier (Schuppen- und Flechtwerkmuster) die Phantasie geradezu heraus, es in der einmal eingeschlagenen Richtung fortzusetzen. Die Bewegung in solchen Motiven kommt nicht zum Stillstand und ist durch das Band, das abgrenzen sollte, nur hart durchschnitten. (Nur ein aus dem Motiv selbst geborenes Abschlußmotiv könnte die Bewegung zur Ruhe bringen.)

b) Wenn wir nun der Kapitellornamentik in Frankreich einige Aufmerksamkeit zuwenden, so versteht es sich, daß es sich auch hier nicht um eine Gruppierung und Ableitung von Motiven handeln kann (das wäre eine Arbeit für sich), sondern diese Ornamentik kann nur im Rahmen unserer bisherigen Betrachtungsweise herangezogen werden, d. h. wir wollen auch hier fragen, welches der Stil sei, in dem sie erscheint, ob der antike oder speziell romanische. Wir werden auch nicht nach Schulen unterscheiden, wie Dehio es in seinem Text zu den Tafeln auf S. 717 ff. tut; denn es liegt hier nicht daran, nachzuweisen, wo eine bestimmte Richtung entstanden und wohin sie verpflanzt worden sei; ich stelle nur folgendes fest.

Der Süden Frankreichs erblickt in der Antike sein Vorbild. Zumeist sind die Motive aus dem antiken Formenschatz geholt; sie sind teils aufs wundervollste kopierte korinthische Akanthusblattkapitelle, teils frei künstlerisch wiedergegebene. So z. B. in der Kathedrale Saint-Jean zu Lyon (Martin II, Taf. 21), XII. Jahrhundert, auch früher Ende XI. Jahrhundert in der Kirche Saint-Martin D'ainay zu Lyon. Bis hinein ins XIII. Jahrhundert die freie Anlehnung an die Antike, z. B. in der Kathedrale Sainte-Marie in Vaison Anfang XIII. Jahrhundert (Martin III, Taf. 28), auch Saint-Gilles mit den wundervollen, antik gebildeten

Kapitellen an seiner Westfassade. Neben den korinthischen Kapitellen erscheinen nur selten andere Bildungen. Zu diesen gehört, auch aus der Antike geholt, das Kernblatt in renaissancemäßiger Erscheinung (Abb. 30), Kathedrale Saint-Jean zu Lyon zweite Hälfte XII. Jahrhundert (Martin II, Taf. 19), auch in Aix Kathedrale Saint-Sauveur im Kreuzgang (XII. Jahrhundert nach Baum), aber schon Ende XI. Jahrhundert in Lyon Saint-Martin D'ainay, hier mit Voluten. In Vaison, der ancienne Cathédrale Sainte-Marie, XII. Jahrhundert, ist eine Fülle von Kernblättern zu finden in schlichter antiker Art, ohne Voluten, und auch das zusammenhängende Kernblatt, auch in Arles (Vaucluse) an dem Laternenaufsatz der Kirche »Des Alyscamps«. Am oberen Stockwerk dieses Baues erscheint plötzlich das Kernblatt Typus IV, sog. Knospenkapitellblatt. Nur in leiser Abänderung vom antiken Kernblatt, nach oben konvergierend, in Vaison (Vaucluse) Kirche Saint-Quentin. Früher, im XI. Jahrhundert, aber kommt das Kernblatt schon vor in der sog. Manécanterie in Lyon, in einer Form, die wir nach Deutschland importiert fanden, die zusammenhängenden Blätter (wie eben erwähnt in der Kirche Sainte-Marie in Vaison), doch noch nicht aus dem vollen breiten Blatt, sondern aus Streifen gebildet. Sonst aber selten eigene Blattbildungen, wie z. B. eine vom Ende des XII. Jahrhunderts in Le Thor (Vaucluse), wo das Blatt aus dem Stein gar nicht hervorragt, sondern nur eingeritzt ist und dann von oben plötzlich ein plastisch gebildetes Blattgeknäuel überfällt (Martin I, Taf. 22). Das Kernblatt Typus IV mit dem aufgelegten Blatt ist am Ende des XII. Jahrhunderts nicht selten, z. B. wieder in Le Thor (Vaucluse) Sainte-Marie-au-Lac.

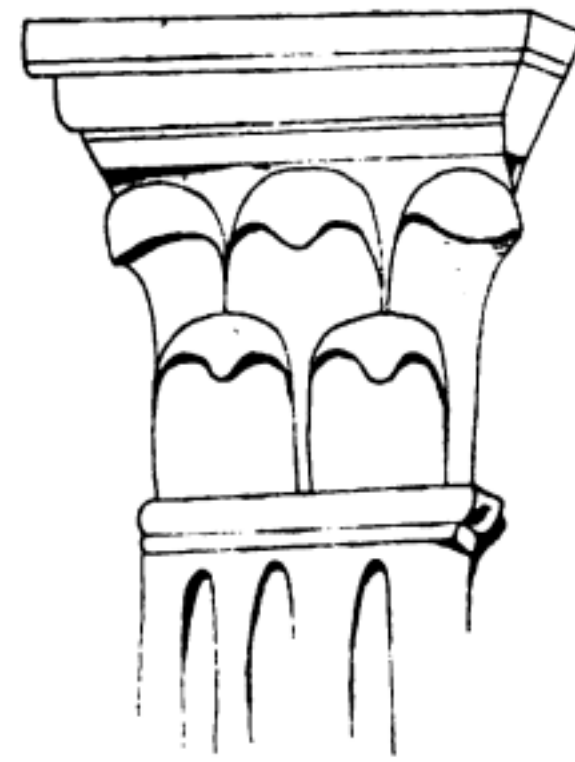


Abb. 30.

Doch nicht ausschließlich antike Motive weist der Süden auf. Im Kreuzgang von Saint-Trophime in Arles (von 1150 nach Baum) sind Figurenkapitelle, die in ihrem Habitus durchaus romanisch zu nennen sind, ebenso pflanzliche Gebilde an Kapitellen im Kreuzgang der Kathedrale zu Vaison, die etwas an das Flechtwerk erinnern (die Zerlegung der Stengel in drei Streifen durch die Perlen-schnur). Vielleicht sind sie nicht ohne Einfluß vom lombardischen Flechtwerk her entstanden, können aber auch als eine späte Form des Kernblattes angesehen werden, bei der das Blatt nur mehr aus zwei Randstreifen besteht. Ihre Bahn von unten auf bedeutet nicht mehr die Umrißlinie des Kernblattes, sie bildet vielmehr eine Verschlingung, um dann erst die Bahn der ursprünglichen Umrißlinie des Kernblattes zu beschreiben.

Was aber das Wesen des Kapitellornamentes im südlichen Frankreich ausmacht, das ist seine Erscheinungsform auf antike Art, d. h. wie schon mehrfach gesagt, die Loslösung des Ornaments vom Kapitellkörper durch hochreliefmäßige

Arbeit. Das Unverbundene, innerlich wie äußerlich, unterscheidet es vom deutsch-romanischen Kapitell. Für das Unverbundene der Figuren noch ein Beispiel in Lyon, der Kathedrale Saint-Jean, zweite Hälfte XII. Jahrhundert (Martin II, Taf. 20), auch Lescure (Tarn), XII. Jahrhundert; selten Ende des XI. Jahrhunderts, wie zu Lyon Saint-Martin D'ainay.

Die Antike war im Süden zu mächtig, als daß sich ein ganz speziell romantisches Stilgefühl hätte entwickeln können; es äußert sich das Romanische nur in einigen von antiken Motiven abgeleiteten Bildungen. Daß die Macht der Antike bis nach dem Südwesten reicht, beweisen Kapitelle, wie die vom Kreuzgang der Abtei La Daurade in Toulouse (Haute-Garonne).

Dehio äußert sich im 15. Kapitel des I. Bandes im »Außenbau« über jede der Landschaften in Frankreich. Ich will hier nur Dehios Charakteristik des Ornaments in Aquitanien zitieren. S. 630 heißt es: »Der Charakter des Ornamentes ist reich, üppig, quellend. Zu dem aus der Antike abgeleiteten und in diesem Sinne umgestalteten Blattwerk kommen gedrängte Massen von Menschen, Bestien, fabelhaften Ungeheuern, in denen der den nordischen Völkern in dieser Zeit gemeinsame Hang zum Phantastischen so ungebündelt, man möchte sagen spukhaft sich äußert wie nirgend sonst mehr; alles in einem Vortrag, der die kleinkunstmäßige ... Formenanschauung unbedenklich in den monumentalen Maßstab hinübernimmt« usw. Dieser Formenschatz, der in keiner Beziehung steht zur Funktion des Kapitells, diese also nicht interpretiert, ignoriert auch die äußere Form des Kapitells, dessen Kubus, dessen Maße. Die Darstellung nimmt keine Rücksicht auf die gegebenen Ruhepunkte, die Eckpunkte, sie geht an diesen einfach vorbei; denn die Szenen erzählenden oder dramatischen Inhalts beginnen irgendwo und wickeln sich friesartig um das Kapitell herum ab. So zieht z. B. an einem Kapitell Joseph seinen Esel um die Ecke herum (auf einer Flucht nach Ägypten); doch nicht allein Menschen, Geräte und Gebäude werden in der gleichen sorglosen Art auf dem Kapitell untergebracht; stilisierte Köpfe und Palmetten treten dagegen nach Kapitellseiten geordnet auf. Doch nicht immer wird im Westen die Form des Kapitells so mißachtet, man komponiert auch nach Ecken; daß dabei aber von einer wohlgefälligen Komposition zu reden sei, wird niemand behaupten. Als Beispiel ein Kapitell wie in der Kirche von Neuvy-Saint-Sepulchre (Indre) XI. bis XII. Jahrhundert nach Baum. Hier eine hokkende Männerfigur, breitbeinig vor die Kante der Deckplatte gestellt, und zwar so, daß eine ideelle Linie, die die Kante der Deckplatte nach unten fortsetzt, die Figur halbiert. So an jedem Kapitelleckpunkt eine Figur, dazwischen auf der Mitte der Kapitellseite jeweils eine andere Figur.

Die gleiche Art zu komponieren ist auch im mittleren Frankreich üblich, z. B. in Issoire (Puy de Dome) XII. Jahrhundert nach Martin. Hier unter jeder Kante der Deckplatte eine ebenso wie die eben beschriebene symmetrisch ver-

teilte Figur, die einen Tierkörper auf dem Rücken trägt, der gleichfalls symmetrisch verteilt ist. Was sonst alles an Motiven noch vorkommt, will ich nicht weiter erörtern, allerlei Pflanzengebilde aus der Palmette, seltener aus dem Akanthus entstanden, so gelegentlich auch ein Kernblatt wie am Chor der Kirche von Savennieres (Maine-et-Loire) im XI. Jahrhundert nach Baum. Es sei hier noch angefügt, daß man auch nach Ecken wohlgefällig zu komponieren versteht, da, wo wie an den Abtreppungen der Portale der Bildner dazu gezwungen wurde, z. B. am Portal von Saint-Pierre in Aulnay (Charente-Inférieure); das Wappentierschema weiß man als Vorbild zu nehmen, wie in Saint-Genou (Indre).

Wenn der Formenschatz dieser Kapitellornamentik sehr verschieden ist von dem in Deutschland verwandten, und auch die Art, in der er benutzt wurde, sich von deutscher unterscheidet, so tritt noch auffälliger die Form, in der er erscheint, zutage.

Wie ich schon in einem früheren Kapitel bemerkte, daß alles Ornament in Aquitanien hochplastisch gearbeitet ist, völlig gelöst von der Masse, auf sich gestellt ist, wie, um nur ein Beispiel zu nennen, die am Chorfenster von Saint-Pierre zu Aulnay aufsteigenden Ranken (mit Männern, die in den Ranken hochklettern), so erkennen wir diese Form auch für die Kapitellornamentik. (Diese völlig unverbunden vor den Kapitellkörper gestellt.) Wenn die Ornamentik inhaltlich keine Notiz nahm von dem Bauglied, an dem sie verwendet wurde, wenn also die Funktion und die Masse des Kapitells gar nicht in Frage kam, so ist das innerliche Unverbundensein noch unterstrichen durch die Form, das Hochrelief. Wenn in dem »Was« des Dargestellten in der Ornamentik die speziell romanische Welt sich aussprach und die Antike als Vorbild fast völlig zurücktrat, wenn in dem »Wie« in bezug auf die Komposition das gleiche festzustellen ist, so schaltet in bezug auf das andere »Wie«, die Form, die Antike unumschränkt. Die letzte ist gültig, obwohl gelegentlich Kapitelle wie am Westportal von Saint-Niclas in Civray (Vienne) Tier- und Menschenfiguren aufweisen, die in Verbindung mit der Masse zu stehen scheinen (oder wie in der Kirche zu Rivière [Indre-et-Loire]). Doch kaum ist ihnen solches zuzuschreiben; sie sind vielmehr, wie Dehio S. 63 sagt, »in einem Vortrag gegeben, der die kleinkunstmäßige, an Elfenbeinschnitzereien oder getriebener Goldblecharbeit erzogene Formenanschauung unbedenklich in den monumentalen Maßstab mit hinübernimmt«. Sie wirken daher ganz indifferent gegenüber der Masse.

Für den östlichen Teil Frankreichs, Burgund und die Nachbarländer, wie Dehio einteilt, ist die Frage nach der Kapitellornamentik noch kürzer zu beantworten. Die Motive sind zum größten Teil aus dem antiken Formenschatz; daneben treten menschliche Figuren (zuweilen in der gleichen sorglosen Art, die wir für Westfrankreich feststellten, ohne Rücksicht auf die Eckpunkte, wie in Sainte Madeleine in Vezelay (Yonne) und Tiere auf, häufig nach dem Schema der

Wappentiere, z. B. in der Chorapsis der Kirche Sainte-Croix in La Charité sur Loire (Nièvre). Sonst finden wir das Kernblatt im renaissancemäßigen Stil, ferner Nachbildungen und freie Umbildungen des korinthischen Kapitells. Die schönsten Bildungen z. B. an den Portalen usw. von Saint-Lazare in Avallon (Yonne) (Martins Kritik früher erwähnt). Als weitere Beispiele Vézelay (Dehio Taf. 304, 2), Autun Cathédrale Saint-Lazare (Saône-et-Loire). Gelegentlich ist der klassizistische Einfluß Burgunds in Aquitanien zu bemerken, so an so klar komponierten Kapitellen wie in der Kirche Saint-Eutrope in Saintes (Charente-Inférieure).

Das Wesen aber all dieser Ornamentik ist antik, meist auch die Motive, so daß hier das Ornament in innerer Beziehung steht zur Funktion des Kapitells; formal aber ist es, wie das antike, von der Kapitellmasse gelöst. Also auch hier kein speziell romanisches Stilgefühl. Nur im Osten dieses Burgund, in Neuchâtel, wo wir in der Ornamentik des Außenbaues deutlich romanisches Massengefühl erkannten, können wir das gleiche auch in der Kapitellornamentik vereinzelt feststellen. Es erscheinen hier Kernblattbildungen von der Art wie in Agliate, die ich im ersten Teil der Untersuchung erwähnte. Eine Fortbildung dieses Motivs ist nicht zu finden. Das Hüllkernblatt neben dem schlichten antiken in Auxerre wie auch in La Charité-sur-Loire in der Kirche Sainte-Croix. Sonst aber ist die besondere Stilform in der Kapitellornamentik durchaus antik. Wenn wir in Vézelay (Yonne) Kapitele finden, die schon ihrer ganzen Form nach nicht dem antiken Vorbild entsprechen, ich meine Faltenkapitelle, so ist bekannt, daß sie nicht hier auf burgundischem Boden gewachsen sind, daß ihr Geburtsland im nördlichen Frankreich liegt, in der Normandie.

Und hier nun stoßen wir auf einen romanischen Geist, auf das langgesuchte (ist man versucht zu sagen) romanische Stilgefühl. Dehio S. 634 charakterisiert den hier herrschenden Formengeist »als streng und spröde«, »er modelt hier alles ins Eckige, Spitzige, Straffe; er arbeitet hier gleichsam in Eichenholz und Eisen. Die Erinnerung an die Antike ist in so weite Ferne gerückt, wie sonst in keiner Region des Abendlandes. Das vegetabilische Element fehlt der Ornamentation nahezu ganz. Wie im germanischen Altertum herrschen geometrische und nebenher der Tierwelt entlehnte Formen; die letzteren noch immer in einer fratzerhaften Stilisierung und die ersteren zum Teil als Weiterbildung der althergebrachten Band-Flecht- und Webemuster, zum Teil in neuen selbständigen Erfindungen, für die namentlich die Metalltechnik vorbildlich wurde« usw. Soweit Dehio.

Um zuerst das Faltenkapitell heranzuziehen, das uns von Burgund in die Normandie geführt hat, so könnte man rein theoretisch davon aussagen, daß hier von einem romanischen Stilgefühl nicht die Rede sein kann, daß die Masse in ihrer Kraft und Wucht nicht zur Sprache kommt, daß sie vielmehr untergraben wird. Denn die Meinung könnte sein, daß die Falten nicht einen Druck von oben versinnbildlichen, sondern daß sie durch eine seitliche Erschütterung entstanden

seien, wodurch die Masse in Frage gestellt würde. Doch der Augenschein belehrt uns eines anderen. Diese Falten erscheinen nicht durch einen Druck, seitlich oder von oben, entstanden, sondern vielmehr so, als ob ihre Masse ursprünglich so breit ausladend gebildet gewesen sei und dann der Bildner begonnen habe, ihr eine äußere Form zu geben und versucht habe, sie der Größe der Deckplatte anzupassen. Für diese Entstehung spricht die Schnittfläche der einzelnen Falte, die nicht in einer horizontalen, sondern in einer vertikalen Ebene liegt. Somit ist das Faltenkapitell ein starker Interpret der Masse, die Ornamentation durch Falten nur ein Mittel, um die Größe dieser Kapitellmasse deutlich zu machen. Hier also, in der Normandie, in dieser einen Form und Ornamentik des Kapitells ein bedeutender Ausdruck des Massengefühls, das wir sonst in Frankreich nicht gefunden haben, sondern bisher allein in Deutschland, und zwar wäre diesem Faltenkapitell an Stärke des Ausdrucks nur das Würfelkapitell in Deutschland an die Seite zu stellen. In noch anderen Bildungen aber tritt uns das Massengefühl in der Normandie entgegen, Bildungen, in denen ich das Kernblatt erkenne, in einer besonderen massigen Form, in denen Dehio aber »Erinnerungen an Eckranken« sieht. S. 670, Bd. I: »Was aber auch in den stärksten Entstellungen nicht verloren geht, das ist die Erinnerung an die Eckranken und die Mittelblumen«, heißt es da. Zugegeben, es handle sich bei Taf. 305, 1, 332, 1, 333, 1, 335, 5 um solche »Erinnerungen«, so doch kaum bei 305, 2 und 3. Bei 305, 2 scheint das Kernblatt in der Form verwandt dem von Verona-Königslutter, und bei 305, 3 ist ein Kernblatt in der normannischen Form gegeben, auch 347, 2 ist solch Kernblatt (Gassicourt). Als Volute oder Eckranken doch unmöglich zu deuten, da nicht von zwei Seiten die vermeintlichen Ranken in Stegen nach der Ecke aufeinander zulaufen, sondern es ist ganz deutlich von der eingerollten Spitze eine Blattfläche zu sehen, die weiterhin in das Kapitell hinein verschwindet.

Wo das Kernblatt zuerst auftritt, ist hier belanglos; es ist nicht auf die Grenzen der Normandie beschränkt, sondern wandert nach Ost, Süd, West. So treffen wir es in der Kirche von Avesnières (Mayenne), sogar in Aquitanien in der Kirche der Abtei Ronceray in Angers (Maine-et-Loire), in Morienvall in der Kirche Notre-Dame (Oise) (Abb. α). (In Gassicourt [Saine-et-Oise] einmal das Kernblatt Typus IV knollig überfallend, spiralig von zwei Seiten eingerollt, am Westportal nach Baum XII. Jahrhundert.) Dies Kernblatt ist nicht wie das frühe in Deutschland auf Linie und Umriß gearbeitet, sondern es steckt im Kapitell,



Abb. α.

d. h. sein Volumen ist angedeutet durch eine Aushöhlung des Steins, der die Dimensionen des Kernblattes zugrunde gelegt sind. So z. B. in Mouen (Calvados) an der Kirche Saint-Malo (Abb. 31) (nach Baum). Das ist die eine Erscheinungsform des Kernblattes, eine andere, wie sie die Abbildung bei Dehio gibt, Taf. 347, 2 aus Gassicourt. Eine dritte Form endlich (Abb. 32), wie sie in Lessay (Manche) zu sehen ist, wo die vier Blätter vollständig zusammenhängen, als einzelne Blätter nicht mehr zu erkennen sind, ihre Oberfläche der des Kapitells gleichkommt, so daß nur ihre eingerollten oberen Enden unter den Ecken der Deckplatten hervorragen. Ein vollständiges Verwachsensein mit dem Kapitellkörper, nicht ein Einhüllen; nirgends sieht vom Kapitellkörper etwas heraus, so daß etwa von einer Hülle gesprochen werden könnte; das Kernblatt steckt im Kapitell, ist ganz verwachsen mit ihm, und nur die oberen Enden haben sich von dieser Masse frei gemacht, so daß sie von dieser gelöst erscheinen.

Auch die Volute allein tritt auf, ohne Kernblatt, und zwar in allerlei Versuchen, die sehr stark erinnern an die in Quedlinburg angetroffenen. Diese ver-

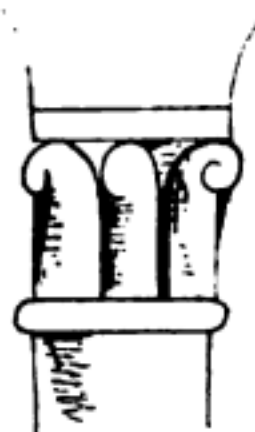


Abb. 31.

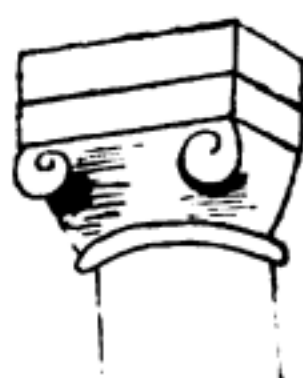


Abb. 32.

schiedenen Arten von Volutenbildungen sind auch im Tal der Oise anzutreffen, in Morienvall, ancienne église abbatiale (Martin I, Taf. 52). Wie das Kernblatt, so sind auch die Voluten aufs engste eingebunden in den Stein, so auch der Tierwelt entlehnte Formen und die geometrischen, nach Dehio »zum Teil als Weiterbildung der althergebrachten Band-Flecht- und Webemuster anzusehen«. Es herrscht hier ein Stilgefühl,

das mit dem antiken nichts gemein hat. Während das antike klar unterscheidet zwischen Ornament und dem damit geschmückten Bauglied, durch die hochplastische Form es deutlich abhebt, so kennt das romanische das Ornament im strengen Sinne nicht. Dieses romanische Stilgefühl löst das Ornament auch nicht formal von der Masse, an der es erscheint, es ist äußerlich wie innerlich durchaus verbunden mit der Masse, dient nur dazu, den Eindruck der Masse zu erhöhen.

Wir stellten hier in der Normandie und den angrenzenden Gebieten, ferner in Neuchâtel ein dem deutsch-romanischen völlig adäquates Stilgefühl fest; wir bemerken es auch im Südwesten, wenn wir dahin noch einen Blick werfen wollen. In Conques (Aveyron) in der Kirche im Stromgebiet der Garonne finden wir das renaissancemäßige Kernblatt, ähnlich in Saint-Benoit-sur-Loire und darüber stark eingebundene Voluten, auch in Figeac (Lot) in der Kirche Saint-Sauveur, das Kernblatt nur in den Diagonalen stark eingebunden, an normannische Art erinnernd. Selbst im Département Hautes-Pyrénées ist normannisches Stilgefühl zu konstatieren, z. B. in einem korinthischen Kapitell in der Kirche Saint-Savin de Lavedan, dessen Blätter und Voluten ganz massig und eingebunden sind. Auf-

fallend ist das Erscheinen des normannischen Typus im Département Ardèche in der Kirche zu Cruas: das Kernblatt klobig aus der Masse herausgehauen, doch nicht über die kubische Form des Kapitellkörpers herausragend.

Demnach ist überall da, wo germanische Völkerschaften anzutreffen sind, ein speziell romanisches, besser deutsches Stilgefühl anzutreffen, und Dehios Wort von der »stärkeren Lebenskraft des Prinzips des gruppierenden Rhythmus der Massen, die überall da anzutreffen sei, wo der Bevölkerung mehr germanisches Blut zugemischt war«, ist weiter, d. h. auf die Ornamentik auszudehnen; denn es ist die Beobachtung, daß germanische Volksteile dem Stil eine bestimmte Färbung verleihen, auch in der Ornamentik zu erkennen. Und so sollte man füglich den romanischen Stil nicht »romanisch«, sondern »germanisch« nennen; denn was man an der sogenannten »romanischen« Baukunst und der Bau- und Kapitellornamentik als speziell »romanisch« erkennt, ist der Ausdruck »germanischen« Form-, »germanischen« Stilgefühls. Doch es wird erfolglos sein, dem Begriff »romanisch« seinen eigentlichen Namen zukommen lassen zu wollen.

Wie bekannt, erobert das »germanische« Stilgefühl, erobert die »germanisch« gebildete Kapitellornamentik nicht das übrige Frankreich, nicht die übrige Welt; ganz im Gegensatz zu dem, was eben diese germanischen Völkerschaften auf einem höheren Kunstgebiet, der Baukunst, geschaffen haben. Es wurde herrschend das Ornament, das wir überall sonst in Frankreich fanden, das, wenn nicht auch in den Motiven, so doch in der Form antik war, d. h., wie ich des öfteren auseinandersetzte, in Loslösung von der Masse, an der es haftete, auftrat durch hochreliefmäßige Arbeit. Es war im Gegensatz zu seiner Erscheinungsform in Deutschland isoliert, formal allein, wenn es antike Motive zeigte, innerlich oben-drein, wenn es aus einer anderen Vorstellungswelt stammte, die besonders in Aquitanien sich von der antiken und auch von der deutschen unterschied; in Deutschland, wie ich des öfteren erörterte, erschien das Ornament, wo es ohne fremden Einfluß erwachsen war, in Eingebundenheit mit der Masse. In Frankreich kein einheitliches Stilgefühl, in Deutschland in hohem Grade. Die losgelösten Ornamente aber, die Nebenformen zu den Kernblattformen (siehe Teil I), wird man mir jetzt zugeben, sind aus Frankreich eingewandert; dort ist das hochplastische Ornament ja zu Hause. Daß wir es in Deutschland am Rhein zuerst antreffen, mag als Beweis für seine Einwanderung gelten. Daß aber ein gotisches Stilgefühl, daß gotisches Ornament in Frankreich entstand, nur dort entstehen konnte, aus dem Ornament, das wir »romanisch« nennen müßten, geht aus dem Vorigen hervor; es war eben durch die antike, plastische Behandlung des Ornaments in romanischer Zeit vorbereitet. Wenn die Antike schon das Ornament an sich kannte, in der Kapitellornamentik freilich im Dienst einer Idee, ganz im Gegensatz zur deutsch-romanischen Kunst und von der Antike Frankreich, so brachte die Gotik

nur die letzte Konsequenz dieses Gedankens, das Ornament auf sich zu stellen, indem es das Ornament vollends befreite, auch innerlich (die naturalistisch geformten, nur angehefteten Blätter). Und so wurde das Ornament zum erstenmal in der Geschichte der Kunst Ornament in des Wortes eigenster Bedeutung; nur einmal noch bis auf unsere Tage sollte das der Fall werden, in der Kunst des Rokoko.

III. T E I L.

A. Nach dieser Betrachtung der Bauornamentik in Frankreich richten wir unwillkürlich den Blick auf das gleiche Gebiet in Italien. Das Land hatte in der vorausgegangenen Epoche in der Architektur und Ornamentik Bedeutendes geleistet, und so interessiert es ohne weiteres, wie die Ornamentik in der darauffolgenden Zeit beschaffen ist, in einer Zeit, von deren Baustil Dehio I, S. 225 drei Grundtatsachen feststellt: »erstens, daß er langsamer, unmerklicher, als es im Norden geschah, vom antik-christlichen Stil sich ablöst; zweitens, daß das veränderte Bewußtsein umgekehrt wie im Norden nicht zuerst in der allgemeinen Anlage des Gebäudes, sondern zuerst in den anhängenden Ziergliedern sich bekundet; drittens, daß es an einheitlicher, zielbewußter Entwicklung fehlt«.

B. Beginnen wir unsere Untersuchung der Bauornamentik in Toskana.

I. a) Wenn die Außenwände vom Querschiff und Langhaus (die zwei unteren Geschosse) des Doms zu Pisa (begonnen in den letzten Dezennien des XI. Jahrhunderts, nach Dehio 1063) in deutsch-romanischem Sinn komponiert scheinen, d. h. wenn die Tendenz vorliegt, die Masse des Baues sprechen zu lassen, wobei Wandpfeiler und Wandbogen nur Mittel zu diesem Zweck wären, so wird man bei genauerem Betrachten des Obergeschosses des Langhauses und der Fassade stutzig und fragt sich, ob hier für die Gliederung des Äußern nicht eine andere Absicht vorlag als die, die wir für die gleiche Zeit in Deutschland feststellten.

Auffallen muß der Umstand, daß eine senkrechte Gliederung der Außenwände in den unteren Stockwerken durch Pilaster und nicht, wie in Deutschland, durch Lisenen bewirkt ist, daß diese Pilaster Bögen nicht nur verbinden, sondern stützen, und daß diese profiliert sind. Im oberen Stockwerk sehen wir statt Pilaster Säulen, und die Fassade weist durchsichtige Galerien auf. Unmöglich wollte man hier dasselbe wie in Deutschland, unmöglich kann durch diese Gliederung die Masse des Baues an sich und überhaupt nur zum Sprechen kommen. Wenn Lisene und Bogen eng miteinander verbunden waren, schon allein, weil die Lisene kein Kapitell aufweist und beide nur wie aus dem Block herausgehauen erscheinen, sie somit das Ganze, die Masse, aus der sie hervorragen, in helles Licht rücken, weil sie eben nur ein Teil dieses Ganzen sind, so bedeuten Pilaster und Bogen ganz etwas anderes. Sie sind da und bedeuten etwas für sich, obwohl sie nicht vor die Masse gesetzt erscheinen, sondern auch nur aus einer oberen Schicht

gefertigt sind; aber sie sind prätentios, machen sich dem Auge stark bemerkbar und drängen die Empfindung der Masse zurück. Das wird nicht zum mindesten durch das Kapitell erreicht, das hier (wie sonst) mit dem Pilaster sich als Subjekt gebärdet, das handelnd auftritt und ein drittes Glied, hier den Bogen, als Objekt in Beziehung zu sich setzt; damit bringt das Kapitell das Motiv des Tragens und Getragenwerdens in die Komposition. Das Ganze dieser Außendekoration macht sich somit als etwas Selbständiges bemerkbar, als etwas, das ein Eigenleben führt. So die Bedeutung der Dekoration im unteren Geschoß. Darüber (im oberen Geschoß) Pilaster und Kapitelle, die statt der Bogen ein gerades Gebälk tragen, das durch seine scharfen Kanten und die tiefen Schatten noch stärker spricht als die Bogen. Das Obergeschoß aber verwendet Säulen statt der Pilaster, und zwar die volle Säule und volle Kapitelle, und die Bögen sind stellenweise dreifach abgetreppt. Diese Säulen erwecken nun den Eindruck des vor das Ganze Gestelltseins, und wir fragen uns, was der Künstler wollte. Sollte es, wie in Frankreich stellenweise, auf eine Oberflächenwirkung abgesehen sein? Des Rätsels Lösung aber gibt die Fassade. Sie weist im Erdgeschoß Wandsäulen und Bögen auf, die noch betonter, noch selbständiger wirken als die gleichen im Obergeschoß des Langhauses; denn ihre Kapitelle sind fast reicher, die Archivolte der Bögen reich ornamentiert, die Trommeln der Säulen sind durch Ornamentbänder kenntlich, schließlich sind die Säulen vor Pilaster gestellt, so daß das von der Masse des Baues Isolierte noch unterstrichen wird. Die oberen Geschosse zeigen durchsichtige Galerien, d. h. wieder Säulen und Bögen, aber die Wand dahinter ist weit zurückgeschoben, so daß ein Raum entsteht, dessen Tiefenwirkung durch Licht und Schatten erhöht wird. Diese Galeriegeschosse lösen ein Problem, das zu Beginn der Arbeit an den Außenwänden des Langhauses gestellt war. Nur scheinbar ging der Künstler im unteren Geschoß des Langhauses darauf aus, die Masse des Baues zu Worte kommen zu lassen; er hatte vielmehr, wie ich darlegte, die Wanddekoration verselbständigt, und das tat er in dem folgenden Geschosse und der Fassade immer mehr. Er begann damit, einen wenn auch sehr schmalen und kaum bemerkbaren Raum vor den Block des Baukörpers zu legen; er machte diesen im Obergeschoß, dann im Erdgeschoß der Fassade bemerkbarer, um ihn schließlich in den Galeriegeschossen (der Fassade) in letzter Stärke herauszuarbeiten. Konsequenter sehen wir den Meister ein Ziel verfolgen.

Es könnte gesagt werden, der Meister von Pisa habe nur verstärkt gebracht, was deutsch-romanische Künstler mit den Außenwänden ihrer Bauten taten, nämlich durch die Ornamentik die dritte Dimension des Baukörpers zum Bewußtsein zu bringen. Das geht indes nicht an; denn, wenn in Deutschland das Ornament Mittel war zu einem Zweck (das Massengefühl deutlicher zu machen), so ist das Ornament hier Zweck an sich. Zwar, die Masse kommt dabei auch deutlich zur Sprache, besonders vielleicht bei den Galerien. Die Wand des Langhauses

ist da, wo sie in die Fluchtlinie des Galerie reicht, nicht durchbrochen, sondern massiv; das verstärkt den Eindruck des hinter den Galerien ausgesparten Raumes. Das Losgelöstsein der Dekoration jedoch spricht so stark, ihr Eigenleben ist durch die reiche Ausführung so lebhaft und bedeutend hervorgehoben, daß durch sie die Wirkung der Masse des Baukörpers, nur zu gleicher Zeit, aber nicht dominierend auftreten kann. Das Motiv der durchsichtigen Galerien ist am Campanile (Ende XII. Jahrhundert) wiederholt. In diesem Motiv ist ohne weiteres eine Übertragung der antiken, den Tempeln vorgelegten Säulenhallen auf mehrgliedrige Fassaden anzusehen. Doch, schlage ich Burckhardts »Cicerone« auf, so finde ich darüber auf S. 104 schon folgende Bemerkungen: »Das Prinzip der Griechen, die Säulenhalle als belebten Ausdruck der Wand ringsum zu führen, ist hier mit der größten Kühnheit auf ein mehrstöckiges Gebäude übertragen; es sind viel mehr als bloße Galerien, es ist eine ideale Hülle, die den Turm umschwebt, und die in ihrer Art denselben Sieg über die Schwere des Stoffes ausspricht, wie die deutsch-gotischen Türme in der ihrigen«.

Mit dieser besonderen Sprache seiner dekorativen Glieder ist dieser Dom von Pisa außerhalb der romanischen Bauten sowohl Deutschlands, als auch stellenweise Frankreichs gestellt. Deutschlands, wie schon dargelegt wurde, und Frankreichs, wo es sich um ein Betonen der Oberfläche handelt; dagegen ist der Bau in der Außendekoration verwandt mit den provenzalischen Bauten, da auch diese antik gebildet ist. Diese besondere Sprache aber ist die Sprache der Antike; hier lebt nur wieder auf, was ein vergangenes Zeitalter geschaffen, hier werden in freier, großzügiger Weise Motive einer großen Kunst verwandt, einer Kunst, der Italien schon in vorromanischer Zeit konservativ gegenüberstand²³⁾. Man kann füglich von einer »Protorenaissance« (Burckhardt) in der Bauornamentik sprechen. An allen Kirchenbauten Toskanas äußert sich dieser antike Formensinn (z. B. Lucca, San Michele), der in dieser scharfen Trennung von ornamentalen Gliedern und dem Bau an sich besteht, der diese Außendekoration frei macht von dem Bau. Wie sich das Ornament selbst in Form und Art dazu verhält, davon später.

²³⁾ Das Motiv der Wandpilaster und Bogen tritt an Fassaden schon an älteren Kirchen, als es der Dom ist, auf, so an S. Paolo al' Orto (nach de Fleury um 1100 rest. nach Burckhardt ist nur der untere Teil erhalten [S. 106]), »wonach die Kirche eine der ältesten nächst dem Dom sein möchte«. Der obere Teil wahrscheinlich erst nach dem Vorbild des Domes geschaffen (denn die größere Kirche ging wohl in der Erfindung oder, wie wir sahen, in der Weiterbildung eines Motives voran); dieses wurde in seiner Anlage und seinen dekorativen Gliedern das unbedingte Vorbild für die Kirche in Pisa und Umgebung auch für die lucchesischen.

San Pietro a Grado (oder Rivo) bei Pisa bringt zum Unterschied Rundbogen und Lisenen, so daß sein Schmuck und das Aussehen seines Außenbaues sich nicht von deutsch-romanischen Bauten unterscheidet. Wenn der Bau aus den ersten Jahren des X. Jahrhunderts stammt, nach de Fleury, so haben wir hier einen lombardischen Einfluß zu verspüren. Am Mittelschiff nur Rundbogen. De Fleury zählt auf S. 53 die Kirchen auf, die im XII. Jahrhundert in Anlehnung an die Kathedrale von Pisa entstanden sind.

Hier für Toskana ist einer besonderen Erscheinung in dem Schmuck des Außenbaues zu gedenken, der Inkrustation. Bei Dehio Bd. I, S. 602—603 folgende Bemerkungen darüber: »Das gelobte Land der Inkrustation ist aber Italien. Das Vorbild der Antike, an welches technisch ... und formell unmittelbar angeknüpft werden konnte, und die unerschöpften Marmorfundgruben luden gleich sehr dazu ein. In Toskana meldet sich die Inkrustation gleichzeitig mit der »Protorenaissance« gegen Ende des XI. Jahrhunderts. Die Hauptmotive sind: wage-rechtes Schichtwerk und umrahmendes Tafelwerk; jenes in der Schule in Pisa und Lucca, dieses in der florentinischen herrschend. Sollte die mit dem Dom-bau von Pisa aufkommende lebensvolle und doch knappe Gliederung der Wand-flächen durch Pilaster, Halbsäulen und Blendbögen für das Auge an Wirkung nicht verlieren, so galt es mit dem Reizmittel der Farbenvielheit maßvoll umzu-gehen; daß die Toskaner die richtige Grenze zu finden und einzuhalten wußten (allerdings mit Ausnahmen) siehe San Giovanni fuor civitas in Pistoja), gereicht ihnen sehr zur Ehre.«

Greifen wir auf den Bau zurück, dessen Außendekoration wir in Obigem untersucht haben, auf den Dom von Pisa. Über die roten Streifen, die in wage-rechter Richtung die Außenwand durchziehen, wiederum ein Wort von Dehio S. 603: »Eine wie zarte Gegenwirkung liegt z. B. am Dom von Pisa in den feinen roten Horizontalstreifen, die in gemessenen Abständen die aufsteigenden Linien der Pilaster durchschneiden, ein Vorklang gleichsam auf das Dachgesims«²⁴⁾. Für mich haben diese Linien noch eine andere Bedeutung: die Selbständigkeit der Pilaster ist durch diese Linien etwas ge-schwächt; denn das Durchlaufen von Wand und Pilaster, Pilaster und Wand gibt den Pilastern eine gewisse Gebundenheit; ein ge-wisses Unfreies; sie sind noch nicht vollständig von der Wand, der Baumasse gelöst. Dazu müßten die farbigen Streifen fortfallen. Wenn wir die Fassade betrachten, die wir als letzte Stufe in der Verselbständigung der Außendekoration erkannten, so bemerken wir, daß in der Tat das Motiv, das zur relativen Unterdrückung des Ornaments gereichte, verschwunden ist; die roten Linien sind nur den glatten Wandflächen verblieben, die Säulen haben sich von diesem Schmuck befreit. (Die schmalen ornamentierten Bänder, deren ich früher gedachte, sind in keiner Weise von der Wirkung der roten Linien.)

Im ganzen muß von der Inkrustation am Dom zu Pisa gesagt werden, daß sie, wie die oben in bezug auf ihren ästhetischen Wert analysierte Ornamentik

²⁴⁾ Früher S. 239 eine ähnliche Bemerkung über die horizontalen Linien: »An den vornehmsten Monumenten Toskanas (S. Miniato bei Florenz, Kathedrale zu Pisa) kommt eine gleichmäßig durchgeführte Bekleidung mit mehrfarbigem Marmorgetäfel in Aufnahme; einfache geometrische Muster und Streifung, die mit ihren vorwaltenden Horizontallinien dem Vertikalismus der Säulen ein erwünschtes Gegengewicht halten.«

des Außenbaues die Tendenz hat, ein eigenes Leben zu bekunden und nicht dazu beiträgt, einem anderen Element Geltung zu verschaffen. Da sie in geringer Ausdehnung auftritt, so spielt sie nicht die Rolle der struktiv ornamentalen Glieder; anders dagegen ihre Bedeutung in Florenz²⁵⁾. Hier würde sie durch die Größe ihrer Ausdehnung die Alleinherrscherin in der Erscheinung der Außenwände sein, gäbe es nicht einen Faktor, der dies Wollen vernichtete. Auch darüber bei Dehio ein Wort auf S. 602: »Die florentinische Inkrustation ist ihrem Wesen nach steinernes Zimmerwerk. Will man die Wirkung sich richtig vergegenwärtigen, so denke man immer an die Macht der südlichen Sonne, welche die Farbenkontraste aufsaugt, die plastische Gliederung, auch wenn sie zart ist, hinreichend effektiv macht.« Dazu noch: »An der berühmten Fassade von San Miniato sind gerade die Inkrustationsmuster zum Teil von Unbeholfenheit nicht frei²⁶⁾; in meisterhafter Reife diejenigen am Baptisterium²⁷⁾.« Fehlte die Sonne, so würde dies »steinernes Zimmerwerk« die Wirkung der plastischen Glieder vernichten; so aber kann es nur zur Belebung der großen Wandfläche dienen.

Die »große auf die plastischen Glieder gewandte Sorgfalt« (Dehio S. 610) (die Archivolte und Gesimse, auf den Schmuck der Blätterwellen und Eierstäbe verzichtend, geben die bloßen Profile in zarter, ja überzarter Zeichnung) kündigt an, daß der flächenhafte Schmuck des Außenbaues einem plastischen in der Zukunft weichen sollte²⁸⁾. Diese Flächendekoration, die als Reaktion aufgekommen war auf eine »Häufung architektonischer Glieder und Gedränge plastischen Schmuckes« (Dehio S. 118, siehe Anm. 7), sollte nun bald weichen einer kräftigen Modellierung (wenn der Ausdruck erlaubt ist) der Außenseite. Daß die Florentiner gesonnen waren, der plastischen Gliederung den Vorrang einzuräumen, ist auch in Burckhardts Worten S. 109 zu lesen: »Sie (die Florentiner) legten zunächst in die bisher spielende Inkrustation mit dem Marmor verschiedener Farben einen neuen Sinn, bildeten aber vorzüglich das plastische Detail der Architektur edler und konsequenter aus (nicht ohne ein ziemlich eingehendes Studium

²⁵⁾ Dehio S. 611: »Zu dem Typischen dieser Fassaden gehört eben die Inkrustation, diese mehr oder minder unruhige und dominierende Flächendekoration. Dabei aber wie bei San Miniato ein volles Herauslösen der plastischen Glieder aus der Wand und die große Schönheit dieser Glieder, was zusammen in eine Zukunft sehen läßt, die an Stelle dieser Flächenornamentik eine Tiefenornamentik, eine plastische zur Herrschaft bringen wird.«

²⁶⁾ Dehio S. 610: »Mißraten sind, wie nicht näher ausgeführt zu werden braucht, an mehr als einer Stelle die Inkrustationsmuster.«

²⁷⁾ Dazu Burckhardt in Cicerone S. 110: »Das Baptisterium S. Giovanni bezeichnet einen Höhepunkt aller dekorativen Architektur überhaupt. Schon die Verteilung des Marmors nach Farben im Einklang mit der baulichen Bestimmung der betreffenden Stellen ist hier selbst edler und besonnener als z. B. am Dom.«

²⁸⁾ Was das Alter von S. Miniato betrifft, so sagt Dehio S. 611, sie könnte noch vor Ende des XI. Jahrhunderts entstanden sein. Die Jahreszahl 1207 im Fußbodenmosaik bezieht sich nur auf dieses, wie Schnaase richtig bemerkt hat, nicht auf die Kirche im ganzen.

antiker Überreste, so daß auch hier wieder ein früher Anfang von Renaissance unverkennbar ist)«.

Was die Inkrustation der Wände im Innern von San Miniato betrifft, so wirkt sie auch hier gedämpft und wirkt zusammen mit dem Dachstuhl (»einem der wenigen, die noch ihre einfache ursprüngliche Verzierung behalten haben« [Burckhardt]) belebend und erwärmend in einem Raum, der sonst durch sein schlichtes System die Empfindung des Nüchternen und Kahlen auslösen würde ²⁹⁾.

Ich erinnere hier an das nicht seltene Vorkommen der Inkrustation (siehe darüber in Teil II) und daran, daß dieser Schmuck in Deutschland im Gegensatz dazu nicht heimisch wurde, noch werden konnte, da eine Betonung der Oberfläche und des Ornaments dem deutschen Stilgefühl ganz und gar widersprach.

Ziehen wir in unseren Betrachtungskreis Rom herein, so ist zu bemerken (Dehio S. 603), daß »die Inkrustation das unentbehrlichste Kunstmittel der in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts und im XIII. blühenden Cosmatenschule war; dadurch aber, daß sie nicht wie in Toskana mit, sondern neben der Großarchitektur sich entwickelte« ... ³⁰⁾. Das Ganze nennt Dehio »bei allem Gepräge jugendlich zart und träumend spielerisch«. Als dritten Hauptsitz der Inkrustation, von allen der luxuriöseste, war Palermo. »Der Stil ist sehr gemischt³¹⁾.« Verständlich ist die große Ausbreitung und der Glanz dieser Flächendekoration in einem Lande, dessen vorzüglichster Lehrmeister in der Kunst der Orient war, der als Schmuck der Außenwand überhaupt nur einen flächenhaften kannte. »In Venedig ist der fortan so charakteristische Marmorprunk ein Gewinn der Kreuzzüge ³²⁾.« Auch hier ist der überwältigende Einfluß des Orients, besonders Byzanz' zu verspüren. Was aber sollte durch diese Dekorationsart hervorgehoben

²⁹⁾ Dehio S. 118: Diese flächenhafte; ganz und völlig unplastische Ausdrucksweise hatte der christliche Kirchenbau dem forcierten Überreichtum plastischer Gliederung, in dem das sinkende Heidentum sich erging, entgegengesetzt. Die farbige Mosaikierung der Flächen wurde der vorwaltende Schmuck. Und weiter: »War doch der Versuch nicht unternommen, die Disharmonie zwischen dem feingliederigen, in eine Vielheit kleiner Abmessungen geteilten Säulenganzen (vom Portikus der Vorhalle) und der dahinter unvermittelt aufsteigenden schweren Steinmauermasse der Kirche zu lösen, dadurch, daß man ihr eine weitere Gliederung gab als durch die einfachen rechtwinkligen Fenstereinschnitte.« Man tat sich nicht genug an einer bloßen Flächendekoration, überzog die Mauer mit Stuck oder inkrustierte sie mit Marmor oder gab ihr figürliche Darstellung in Glasstiftmosaik.

³⁰⁾ Dehio S. 239: »Die Unterdrückung fast aller architektonischen Zierformen im Inneren ist von der frühchristlichen auf die romanische Basilika übergegangen.«

³¹⁾ — vornehmlich an dekorativen Ausstattungsstücken, als: Fußböden, Türrahmen, Kanzellen, Ambonen, Sängerbühnen und Bischofsthronen — behielt sie auch dort, wo sie an eigentlich architektonischen Aufgaben, wie Atrien und Kreuzgängen, sich zu erproben hatte, den kleinemusivischen Charakter bei. Auf dem Grunde des weißesten Marmors farbige Ornamente in textilem Charakter aus Splittern gelben, grünen und roten Marmors, zu denen später Glaspasten in Gold, Blau und Rot hinzutraten, zusammengesetzt; selbst die Schäfte der Zwergsäulen mit bunten musivischen Bändern umwunden; das Ganze bei allem Gepräge jugendlich zart und träumerisch spielend.

³²⁾ S. 109: »Ist sehr gemischt, wie es in Sizilien nicht anders sein konnte; zum Teil sind strukturelle Motive, namentlich die sich durchschneidenden Bogen der Normannen, ins Flache übersetzt« usw.

werden? Nicht die Fläche an sich, sondern allein schon durch die Wiederholung das Ornament, das durch Farbe noch deutlicher wurde, wie schon im Orient. Im Hinblick auf die weitere Entwicklung des Außenschmucks, in der die Inkrustation verschwand, das Ornament aber, wo es auftrat, immer vorzüglicher ausgebildet wurde, kann wohl behauptet werden, daß es auch in Italien die Lust am Ornament selbst war, viel mehr als der Wunsch, eine Fläche wirken zu lassen, die zu der Aufnahme und großen Verbreitung der Inkrustation geführt hat.

b) Wenn wir Toskana verlassen und uns nach Oberitalien wenden, so tritt uns in der Ornamentik ein anderes Bild entgegen. Ihre Motive sind uns zum Teil bekannt und ihr Wesen mutet uns vertraut an. Bei Dehio Bd. I, S. 611 unten ein Wort darüber: »Wenn gegen Ende des XI. Jahrhunderts die Toskaner sich als Enkelsöhne der Antike wiederfanden, so brachte in Oberitalien die um dieselbe Zeit einsetzende neue Kunstbewegung vielmehr die barbarisch-keltischen und germanischen Volksbestandteile an die Oberfläche und zur lange zurückgehaltenen Aussprache ihres eigenen Formgefühles. Die Angleichung an den nordischen Stilcharakter ergab sich für diese Gegenden ebenso aus einer natürlichen Hinneigung wie aus der größeren Lebhaftigkeit des Verkehrs, so daß man sagen kann, der Apennin sei in der romanischen Epoche stilgeschichtlich eine stärkere Scheidewand gewesen als die Alpen.« Und früher S. 435 sagt Dehio von der Lombardei und der Emilia: »Die Oberherrschaft der Franken und später der Deutschen faßte hier festeren Fuß als weiter nach Süden.« Und weiter unten: »Früh meldet sich in der Einzelbildung ein speziell romanisches Formgefühl, während im Süden des Apennin die Wiederbelebung des künstlerischen Geistes als Auffrischung der antiken Überlieferung sich äußert.« Ihrer Gesamterscheinung nach steht die lombardische Architektur durchaus der deutschen bzw. der provenzalisch-burgundischen näher als der des übrigen Italien³³⁾. (»Und wie die Anregungen aus dem Wechselverkehr mit Mitteleuropa kamen, so gingen auch die Wirkungen hauptsächlich dorthin zurück. Die deutschen und österreichischen Alpenländer zeigen sie in breiter Einströmung; in einzelnen Erscheinungen sind sie den ganzen Rhein entlang zu bemerken.«)

Ein Ornamentmotiv, das uns an den lombardischen Bauten besonders auffällt, ist die Lisene mit dem Bogenfries. Dehio nennt sie »das Hauptelement der lombardischen Außendekoration (S. 612), ein christlich antikes Erbstück« (wie schon früher bemerkt) »und es verleugnet auch in der Übertragung auf den Hausstein nicht seine Backsteinherkunft«.

Unterziehen wir den Bogenfries einer näheren Untersuchung, so beobachten wir, daß er in verschiedener Begleitung auftritt und daß diese Begleitung jeweils

³³⁾ »Die Markuskirche des saec. 11 zeigte Backsteinwände von strenger, massiger Haltung; reicher, mit einigen Byzantinismen, der Chor des Domes von Murano, aus saec. 12 (S. 609).

ausmacht, was der Bogenfries mitsamt dem begleitenden Ornamentmotiv am Außenbau bedeutet. Da, wo er von der Lisene begleitet sich zeigt, ist er ebenso wie in Deutschland durch einen Zweck, für den er da ist, ausgezeichnet, d. h. er dient dazu, wie schon früher bemerkt, die Baumasse für die ästhetische Wertung geltend zu machen, so im XI. Jahrhundert (nach Martin) am Turm von St. Etienne in Ivrea und am Campanile von San Lanfranco zu Pavia, 1090 gegründet. Wo liegt hier ein Unterschied mit seinem Auftreten an deutsch-romanischen Bauten? Wie in Ivrea so auch am Turm von Saint-Ours in Aosta, auch stellenweise, im XII. Jahrhundert, so am Campanile der Kathedrale von Piacenza. Eigentümlich, daß der Bogenfries nicht dauernd in dieser Verbindung und mit dieser Bestimmung in der Lombardei verblieb, da er doch anfangs so in seiner Heimat auftrat ³⁴⁾. »Sicher ist die Lombardei der Ausgangspunkt, von dem aus der Bogenfries sich in Mitteleuropa verbreitet hat«, sagt Dehio S. 612. Dieser Bogenfries trat in Deutschland, wie wir sahen, nur zu Beginn in der schlichten Fassung auf; er wurde sehr bald durch fremden Einfluß verselbständigt. In Oberitalien verändert sich das Wesen dieses Motivs. Schon im XI. Jahrhundert zeigt sich dieser Wechsel am Campanile an der zweigeschossigen Vorhalle und dem Atrium von San Ambrogio in Mailand, auch an San Giulio zu Bonate, zweite Hälfte des XI. Jahrhunderts oder Anfang des XII. Jahrhunderts (Dartein). Die genannten Teile von San Ambrogio setzt Dehio gleichzeitig mit dem Langhaus (Bd. I, S. 441 und 443) und nimmt für seine jetzige Gestalt S. 443 eher die zweite Hälfte, als die erste Hälfte des XI. Jahrhunderts an. An den Ecken des Campanile bleiben die Rundbogen in engster Verbindung mit Lisenen, hier sehr breite Mauerstreifen; sie gehen unmittelbar ineinander über. Weiter aber gibt es keine Lisenen; an ihre Stelle sind Halbsäulenvorlagen getreten mit Kapitellen, ja an der Vorhalle (der Westseite vorgelagert) treten vollrunde Säulen auf. Das will besagen, daß man das Motiv seines ursprünglichen Sinnes beraubte; denn mit der Säule kam ein Neues in die Komposition hinein. Die Säule ist nie, auch wenn sie nur als Halbsäule auftritt, in der Weise mit der Mauermasse verbunden und ein Teil von ihr, wie die Lisene. Sie bedeutet stets etwas für sich; mit ihr ist unrettbar das Motiv des Tragens verbunden, das durch das Kapitell nur deutlicher wird. Was aber sollen Säule und Kapitell hier tragen? Der Rundbogen bedarf nicht, getragen zu werden; er trägt sich selbst, er ist ja nur ein Teil der Mauermasse und mit dieser in engster Verbindung; wenn die Masse sich nicht hält, so stürzt er auch, sonst nicht. Die Säulchen am Campanile wirken störend, denn sie bringen einen neuen Gedanken, und es fragt sich, ob das alte oder das neue Formgefühl,

³⁴⁾ Wie ganz im Sinne des deutschen Formengeistes am Baptisterium zu Ravenna (Der Orthodoxan) von Bischof Neo a. 430 gegründet. Hier sind nur jeweils zwei Rundbögen verbunden mit breiten Lisenen, so breiten Mauerstreifen, wie sie später nicht zu finden sind. Auch an der Rotonda zu Brescia von 838; doch die Lisenen sind hier nicht mehr so breit.

das sich anscheinend in dem Auftreten der Säulchen ankündigt, die Oberhand erlangen wird. Am Obergeschoß der Vorhalle schon volle Säulen, von denen die mittleren besonders übermäßig lang sind und deswegen erst recht in ihrer Zusammenstellung mit dem Rundbogen eine Frage offen lassen nach ihrer ästhetischen Zweckbestimmung. Am Obergeschoß der Vorhalle aber laufen die Rundbogen an den Seitenkanten der Fassade noch in Lisenen über; hier also noch die alte sinnvolle Verbindung. Das Erdgeschoß dagegen zeigt die Rundbogen weder mit Lisenen noch Säulchen; sie laufen vielmehr sehr hart an die zwei Pfeiler an, die das Portal einrahmen. (Sollten am Obergeschoß die Säulen spätere Zutat sein, da die Rundbogen so unschön nach den Säulen hinübergezogen und nach unten stark verbreitert sind?) Noch ein Wort über das eventuell früheste Auftreten des veränderten Rundbogens: Wenn der Rundbogen am Mittelschiff von San Celso in Mailand aus dem X. Jahrhundert stammt, wie Dartein den Bau datiert, so wäre hier die früheste Veränderung des Rundbogens zu konstatieren; er ist nicht mit der Lisene verbunden, sondern jeweils nach bestimmten Intervallen von Säulen aufgefangen. Jedoch ich glaube, daß diese Ornamentik später, im XI. Jahrhundert erst, anzusetzen ist und von der Restauration vom Ende saec. II herrührt ³⁵⁾.

Wie schon gesagt, fragt es sich, ob die Tendenz des Rundbogens (mit der Masse zusammenzuhängen, diese zur Wirkung zu bringen) oder die Tendenz der Säule, d. h. etwas zu tragen und zu stützen, sich durchsetzen wird, ob das eine oder andere Motiv eine Metamorphose durchmachen muß? Wenden wir uns zur Beantwortung dieser Frage einem Bauwerk des beginnenden XII. Jahrhunderts zu, San Michele zu Pavia (nach Dehio S. 443 so datiert und ebenso nach Camille Martin). Der obere Teil der Fassade zeigt eine durchsichtige Galerie. Ihre Ableitung ist sehr einfach. Was ist sie anders als Rundbögen, deren Tiefendimension so verstärkt ist, daß jeder einzelne Bogen von einer freistehenden Säule aufgefangen und unterstützt werden kann, d. h. die Rundbögen sind derartig tief aus der Baumasse herausgehauen, daß die Säule völlig frei vor der Masse stehen kann, ja so, daß ein Raum zwischen Säule und der weit dahinterliegenden Wand entsteht ³⁶⁾. Die Aufgabe des Stützens, die wir unbedingt der Säule zudiktieren, kann hier ohne Zweifel erfüllt werden. Die Bogen tragen sich nicht mehr selber, die Masse des stehengebliebenen Steines über ihnen ist zu lastend, zu schwer, um sich selbst zu tragen, wie einst die Rundbögen und die darüberliegende Masse (es war ja hier der Meißel nicht allzu tief in den Baukörper eingedrungen; er hatte ja nur das Ornament quasi bloßlegen sollen). Da die Galerie der Fassade von S.

³⁵⁾ Noch vor den drei großen Kirchen zu Pavia Rundbogen und Säulen an St. Theodorus zu Pavia.

³⁶⁾ Dehio, dazu S. 608: »Der bedeutendste neue Gedanke ist aber an der Fassade, wie an der Hauptapsis die Auflösung der Mauern in durchsichtige Galerien, die gewissermaßen eine zweite ideale Wand darstellen.«

Michele in schräger Linie aufsteigt, so entsprechen den Bögen an der Fußlinie der Säulen einzelne Stufen.

Und nun wirken diese Galerien mit ihrer Raumtiefe ganz anders als die Rundbögen mit Lisenen, deren geringe Tiefe in die Baumasse hinein, nur diese bemerkbar machen sollte. Diese Galerien wirken durchaus selbständig und überaus eigentümlich und sprechend durch ihr raumbildendes Moment. Ein derartiges dekoratives, mit Hilfe des Raumes entstandenes Element kennt die romanische Kunst in Deutschland nicht. Eine Erörterung der Zwerggalerien und eine Ableitung gibt Dehio Bd. I, S. 612: »Sie zeigt sich zuerst an Apsiden, denen sie auch immer als vorzüglich charakteristisch verbunden bleibt. Wohl Reminiszenzen aus dem Zentralbau werden es gewesen sein, die dahin führten, den obersten, von der inneren Halbkuppel nicht mehr senkrecht belasteten Teil der Apsidenmauer in Strebepfeiler aufzulösen; so an San Ambrogio in Mailand, vielleicht bis ins IX. Jahrhundert hinaufreichend, an Santa Sofia in Padua und Saint Guilhem en Désert (Provence) etwa aus der Frühzeit des XI. Jahrhunderts.« Nun beobachten wir an diesen von Dehio auf S. 612 reproduzierten Galerien, daß der Rundbogen die Bogenöffnungen begleitet und daß er in die Lisenen übergeht, die sehr stark plastisch jeweils nach der dritten Öffnung auftreten. Die Rundbögen also sind da, deutlich abgehoben von der Bogenöffnung mit jeweils kleinen schlichten Konsolen. Die Bogenöffnungen werden gebildet durch außerordentlich starke Wände, die sehr in die Tiefe führen, so daß im ganzen der Eindruck von aneinandergereihten (radial gerichteten) Tonnen entsteht. Nun führt Dehio S. 612 die Entwicklung dieser Galerie von San Ambrogio folgendermaßen fort: »Später verwandelten sich die Strebepfeiler in freistehende Säulchen, wodurch nicht nur ein Motiv von großem, dekorativem Reiz gewonnen, sondern auch die Stärke der unteren Mauerteile unmittelbar anschaulich gemacht wurde. Schließlich wurde die Zwerggalerie auch an den (frühzeitig gewölbten) Seitenschiffen und am Frontgiebel zum Ausdruck der unbelasteten Mauerendigung.« Nun ist aber am gleichen Bauwerk von San Ambrogio eine Verbindung von Säule und Rundbogen vorhanden (wie oben beschrieben), und es geht die Entwicklung zur offenen Galerie nicht so abrupt vor sich, daß die Lisene an der von Dehio angeführten Zwerggalerie sich in freistehende Säulchen verwandeln, nein, wie oben analysiert, treten die Säulchen erst noch an das Mauerwerk gebunden, nur zu einhalb bis dreiviertel plastisch auf, um dann Vollsäulchen zu werden, wobei das Motiv des Tragens voll ausgebeutet wird. In dem Beispiel von San Michele zu Pavia werden die Bogen nicht noch von Rundbogen begleitet; denn sie sind diese Rundbogen, nur stark in der dritten Dimension entwickelt. Strebepfeiler, aber in Säulen verwandelt, sind an der Fassade von San Michele zu Pavia zu sehen; Säulen auf Pilastern. Was ist dabei aus dem Motiv des Tragens geworden, das wir so unbedingt mit der Säule verbinden? Es ist völlig ignoriert, ja

in höchst unschöner Weise übergangen. Die Kapitelle fehlen, diese Vermittler zwischen Tragendem und Getragendem. Das Bündel von Pilastern und Säulen hört plötzlich auf, ist wagerecht abgeschnitten und stößt in einem Winkel an die Dachschräge. An der gleichen Kirche an der Südseite zeigt die Querschiffwand statt der Strebepfeiler volle Säulen, die unendlich lang sind (und unschön, wie manches am Außenbau von San Michele), doch Kapitelle besitzen und einen dreieckigen (rechtwinkligen) Klotz tragen, der an die Dachschräge anstößt. So ist in etwas das Motiv des Tragens benutzt. San Giovanni in Borgo und San Pietro in Ciello d'oro haben dies unschöne Konglomerat von Pilastern und Halbsäulen abgeworfen; hier ist wieder der Strebepfeiler angewendet, ganz einfach hinaufgeführt bis zur Dachschräge. Auch erscheint hier wieder das in Galerien verwandelte Rundbogen-Lisenenmotiv und über diesen offenen Bogen der ins gotische Formgefühl verwandelte Rundbogen (Spitzbogen). Die Kathedrale von Parma, die Dehio »wohl nach Mitte saec. 12« setzt, bringt Galerien in größerer Zahl, auch in wagerechter Richtung aneinandergereiht.

So ist eine immer häufigere Anwendung des neuen Motivs in antikem Geiste an den Bauten in fortschreitender Zeit zu beobachten. Das Kunstwollen der germanischen Volksbestandteile, wie wir beobachteten, nur bis gegen Ende des XI. Jahrhunderts, von da ab tritt ein neues speziell italienisches Formgefühl auf das darauf ausgeht, das Ornament zu befreien von einem besonderen Zweck, der es dem Baukörper unterordnet. So aber hatte die Antike das Ornament gebildet. In diesem Sinne war die Lisene in die vollrunde Säule verwandelt, und der an sich flächenhafte Rundbogen wurde ins Tiefenhafte übersetzt, damit kam auch er von der Baumasse los. Doch dieses renaissancemäßige (im Sinne der Antike) Befreien des Ornaments von der Masse, an der es gebildet, war nicht allein das, was der Künstler erstrebte, sondern ein anderes Moment wollte er sprechend wissen. Wie früher bemerkt, entstand durch die Umbildung von Rundbogen und Lisene ein Raum vor der stehengebliebenen Masse des Bauwerks. Auffallend und völlig abweichend von den Formen und dem Geist, der an deutsch-romanischen Bauten herrscht. Ein Element, das der italienischen Baukunst im besonderen Maße als Gestaltungsproblem vorliegt, ist der ideelle Körper von festen (oder, wie hier von gedachten) Ebenen begrenzt, ist der Raum. Was für das Innere der Kirchen als erstes Ziel galt, tritt hier als erwünschtes Mittel auf, um ein Problem, die Fassade, einer Lösung zuzuführen (das Bilden eines Raumes vor einer Baumasse ist auch wieder aus der Antike entnommen: die vorgelegte Säulenhalle) (schon früher bei Gelegenheit des Campanile von Pisa bemerkt). Das neue Element wirkt deutlich als Zusatz zu der aufsteigenden Mauerwand der Fassade, die anders als in Deutschland dem Ganzen des Baukörpers vorgesetzt ist und so von der Baumasse des Ganzen keine Vorstellung gibt. So wirken diese oberitalienischen Fassaden für sich allein, getrennt, für den ästhetischen Eindruck

und im gleichen Sinne bedeuten die ornamental-struktiven Glieder und der Raum, den die Galerie bildet, etwas Selbständiges. Noch einmal ist an der Fassade das Raumelement verwendet worden (womit ich streng genommen vom Thema abkomme), an den Fenstern, die besonders in der Richtung durch ihr schlichtes Profil wirken und dadurch, daß ihre Laibungen völlig schmucklos sind, der Säulen und des Profiles entbehren. Noch finden sich solche, wo sie wie in Deutschland die Steinmasse deutlich machen, an den Fenstern des Langhauses von San Michele zu Pavia.

Diese Gebundenheit des Ornaments treffen wir nochmals an der Fassade, an den Portalen. »Der Portalbau von großer Pracht,« sagt Burckhardt, Cicerone S. 119, »seine Gliederung teils nordisch, mit schräg einwärts tretenden Säulenreihen«. Hier bekundet sich eine Verwandtschaft mit deutsch-romanischem Stilgefühl, schon allein durch die Aufnahme des nordischen Motivs. (Diese Art der Gliederung, die eine Unterstützung des Massengefühls bedeutet.) Doch auch es sollte nicht ungestört herrschen. Über den Portalbau fährt Burckhardt in dem oben begonnenen Satz S. 119 fort: »teils südlich mit vorgesetzter Halle vor zwei Säulen, in der Regel auf Löwen, teils aus beiden Motiven (d. h. dem nordischen und dem südlichen) zusammengesetzt«. Dehio dazu Bd. I, S. 612: »Ein drittes ist die im Vergleich zum toskanischen Stil viel bedeutsamere Hervorhebung der Portale, mindestens des Mittelportales; es geschah durch Anlage eines auf zwei Säulen ruhenden monumentalen Schutzdaches, über dem sich häufig noch eine gleichfalls bedeckte Loggia erhob.«

Mit diesen Schutzdächern wieder diese speziell italienische, wir müssen sagen speziell lombardische Verwendung des Raumelementes, und damit unvermeidlich die völlige Loslösung der ornamental-struktiven Glieder und damit zugleich des Ornaments von der Wand, von der Baumasse.

Neben diesem italienischen Stilgefühl macht sich aber noch das nordische, germanische geltend; denn die Portale sind nicht, wie in Toskana, auf antike Weise gebildet, sondern weisen die nordische Gliederung auf, mit schrägen Laibungen und dem eng mit dem Stein verbundenen Ornament. Hier also eine Kombination von germanischem mit italienischem Stilgefühl (um »romanisch« nicht in einem andern als dem gebräuchlichen Sinne zu verwenden), diesem, das identisch ist mit dem in Toskana zutage tretenden, das unter Einwirkung der Antike entstand. Am Dom zu Pisa an den raumbildenden, vorgelegten Säulenhallen, deren Glieder und Ornamentik gänzlich von der Baumasse gelöst sind, hatten wir dies Stilgefühl konstatiert. Das Schutzdach ist kaum als etwas anderes anzusehen als ein Stück Säulenhalle, nichts anderes, als das Resultat des Befreiens des eine Portalöffnung umgebenden Mauervorsprungs mit Halbsäulen und Pilastern aus der Mauer, aus der Masse. Was an Nebenportalen noch unfrei, noch verbunden war, ist in dem Schutzdachmotiv frei gemacht, ist selbständig gewor-

den. (Siehe Kathedrale zu Parma.) Mit diesen Schutzdächern aber haben wir das XII. Jahrhundert erreicht, und so ist allgemein zu bemerken, daß das Formgefühl der germanischen Volksbestandteile nur in der Frühzeit ungestört zu Worte kommen konnte (der Außenschmuck war diesem unterworfen), daß später ein speziell italienisches Formgefühl, das in Toskana schon früher herrschte und, wie dieses der Antike seinen Ursprung verdankte, neben dem germanischen Formgefühl auftrat, sich bedeutende Geltung verschaffte, um dieses schließlich zu verdrängen. Wenn Dehio für die lombardische Architektur in früher romanischer Zeit den Satz aufstellt, »daß sie in ihrer Gesamterscheinung durchaus der deutschen bzw. der provenzalisch-burgundischen näher steht als der des übrigen Italiens«, so gilt das auch für die ornamental-strukturellen Glieder; für das Ornament erst in späterer Zeit. (Ich bemerke hier die Verwandtschaft eines Portalbaues, wie in Saint Trophimes in Arles mit dem Schutzdachmotiv, oder in Le Thor (Vaucluse) der Portalbau mit spitzgiebligem Dach an der Kirche Sainte-Marie-au-Lac.) Und was Dehio von jüngerer Zeit von italienischer und deutscher Architektur sagt, »daß im ganzen genommen beim Vergleich der Eindruck tiefer Gegensätzlichkeit überwiegt«, hat auch für die Ornamentik seine Gültigkeit, denn sie bewegte sich in Italien immer getreulich auf den Spuren der Antike, während sie bei uns ihre eigenen Wege ging.

Mit der Abnahme des germanischen Einschlags in der Bevölkerung der Lombardei (von Norden nach Süden) kam das besondere Formgefühl dieser Bestandteile nur in bescheidenem Maße zur Geltung, so äußerte es sich nur in dem Wesen des Ornaments, das die ornamental-strukturellen Glieder begleitet. Es ist nicht viel der Art erhalten; denn naturgemäß konnte hier das speziell italienische Formgefühl sich früher und nachhaltiger äußern, als in den nördlichen Gegenden, wo es durch das andere zurückgehalten wurde. Als Beispiele: die Ornamente an Kapitellen und Friesen von San Pietro e Paolo, San Sepolchro und San Stefano zu Bologna aus dem XI. Jahrhundert. Die struktiv-ornamentalen Glieder sind dagegen schon ganz in antikem Geist gebildet.

Eine Wanderung durch Raum und Zeit, die das Wachsen des italienischen Formgefühls veranschaulicht! Die Campanili zu Ivrea und San Ambrogio zu Mailand, San Abbondio zu Como, XI. Jahrhundert, Rundbogen und Lisene auf nordische Art (an San Abbondio der Rundbogen aber auch mit Säulen, so daß hier beide Formgefühle zusammentreffen). San Michele zu Pavia, Anfang XII. Jahrhundert, Umwandlung des Rundbogens. Kathedrale von Parma, Schutzdachmotiv: völlige Loslösung der ornamental-strukturellen Glieder und damit des Ornaments. Kathedrale zu Piacenza (vielleicht etwas später zu setzen als Parma), das Schutzdachmotiv auch an den Nebenportalen. Kathedrale von Parma, hier alle struktiv-ornamentalen Glieder, scharfkantige Blendbögen, die tiefe Schatten werfen, aufs schärfste vom Ganzen, von der Baumasse unterschieden, ein eigenes

Leben führend. Was bekundet aber deutlicher, daß diese romanische Kunst eine Protorenaissance war, wie Burckhardt sagt, als eine Fassade wie die der Kathedrale von Cremona, wo die Renaissanceanbauten in fröhlicher Eintracht mit dem Werk des XII. Jahrhunderts leben!

Es mag auffallen, daß ich in einer Untersuchung, die dem Ornament gewidmet sein soll, so ausführlich die struktiv-ornamentalen Glieder und ihr Wesen bespreche; es war aber notwendig, da eben diese Glieder durch ihre Abkunft von einem speziell romanischen Motiv (wir wollen es nicht christlich-antik nennen) und durch ihr Wesen das Besondere und Unterscheidende des italienischen Formgefühls im Vergleich zum nordischen aufs klarste bekunden. Doch ohne Zweifel müssen wir dem Ornament selbst eine Betrachtung widmen.

II. Wenn im XII. Jahrhundert sich das italienische Formgefühl ganz und gar der ornamental-struktiven Glieder bemächtigt hatte, so mußte es auf dem Gebiet des Ornaments selbst das andere, das germanische, noch eine Weile walten lassen. Und das war auf dem Gebiete des Ornaments, das als Begleitung der erwähnten Glieder auftrat, und auch wo es einzeln erscheint. Wie wohl deutlich, ist hier die Ornamentik der Kapitelle, der Tür- und Fensterlaibungen gemeint. Zuerst die letzteren.

a) Beginnen wir wieder mit San Michele zu Pavia. Der gleiche Geist, der die Portallaibungen mit Säulen- oder Pilasterreihen schräg einwärts gliederte spricht sich auch in den Ornamenten aus, die diese Glieder schmücken. Die Gebundenheit an den Stein, die dieser Form anhaftende Bestimmung, dem Ausdruck der Baumasse zu dienen, ist auch hier vorhanden. An dem Portalgewände von San Michele wird dieser Charakter des Ornaments noch hervorgehoben durch Rahmenleisten, mit denen die figürlichen Ornamentstücke begrenzt sind. Ebenso gebildet sind die als Friese verwendeten Tiermotive an der Fassade, nur daß zu ihrem Habitus eine Einbettung in die Wand fehlt. Wie die ungeschickt wirkende Verteilung der Stücke auf die Fassade, so beweist auch ihre falsche Fassung die Frühzeit: italienisches Formgefühl, das hier aus germanischem geschaffene Motive naiv auf seine Art verwendet. Es sei hier ein Blick geworfen auf die Kunst früherer longobardischer Zeit in Oberitalien. Betrachten wir die Kanzel in San Ambrogio zu Mailand vom XIII. Jahrhundert (nach Dartin), so will uns auf den ersten Blick scheinen, als ob alles Ornament nach seinem Habitus getrennt sei von dem in romanischer Zeit. Die scharfkantigen Umrisse der pflanzlichen und figürlichen, ebenso der Flechtwerkmotive wollen eine Trennung von Ornament und dem steinernen Körper bewirken, jedoch die Randleiste in Form eines mehr oder weniger breiten Steges zwingt sie zu einer Gebundenheit mit dem Stein; denn wie an den Ornamenten der nordisch gebildeten Portale von San Michele zu Pavia haben diese Leisten die gleiche Oberflächenerhebung wie der umgebende Stein. Ebenso die Flechtwerkornamente von San Abbondio zu Como (nach Mar-

tin IX. Jahrhundert). So erkenne ich in dieser longobardischen Ornamentik eine Vorstufe der romanischen Kunst in Oberitalien (die ich als aus germanischem Formgefühl entstanden nannte). Das oben erwähnte Ornament der Portalgewände von San Michele zu Pavia ist durch die Randleisten nicht etwa mehr und von seiner kahlen Umgebung nach den Wandflächen zu hervorgehoben, sondern im Gegenteil mit der Mauermasse verwachsen, da die Leisten sich nicht über die Mauer erheben, sondern mit ihrer Oberfläche in der gleichen Ebene mit der Mauer-oberfläche liegen. An den pflanzlichen Ornamenten ist das gleiche zu beobachten; wo die Leisten einmal fehlen, ist doch das Eingebettetsein des Ornaments deutlich. Das Flechtwerkornament, ein frühes Produkt des hier sich äußernden germanischen Kunstgeistes, ist im gleichen Sinne behandelt. Daß dieser Sinn schon an der Kanzel von San Ambrogio zu Mailand im VIII. Jahrhundert zutage tritt, wurde soeben oben besprochen.

Wo fände man dergleichen in Toskana! Hier herrscht, auch im Ornament selbst, nur der eine Geist der Antike, wie an den struktiv-ornamentalen Gliedern. Davon weiter unten.

Doch auch in Oberitalien treffen wir diese Renaissance in der Erscheinungsform der Ornamente. Überall da, wo der wieder erwachte Geist der Antike am Werke war, an den struktiv-ornamentalen Gliedern, ist das Ornament an diesen Gliedern wie die Säulen, Bögen und Kapitelle selbständig geworden. Das Ornament, das den frei verlaufenden Rundbogen (nur noch wie gekrümmte Stege) in den Bögen und Zwickeln ausfüllt, das die Archivolte der Blendbögen begleitet, ist von der Masse isoliert, ist etwas für sich Bestehendes (Kathedrale von Parma). So durchgängig an den Monumenten romanischer Zeit in Oberitalien eine reinliche und augenfällige Scheidung zwischen dem, was germanischer und was antiker Geist schuf. Das Ornament muß dem Geiste folgen, der die Glieder erbaute, deren Begleitung es ausmacht.

b) Das Ornament in Toskana nun gebärdet sich wie gesagt ganz antik. Als Beispiel die figürlichen Friese von der Kathedrale San Martino in Lucca neben dem Hauptportal. Die Figuren dokumentieren trotz der Randleisten, genauer Hohlkehlen, durch ihre fast volle Körperlichkeit und Bewegtheit deutlich ein individuelles Leben. (Sie sind gewiß noch nicht in den »Gelenken locker«, wie später in der Renaissance; es ist hier erst Protorenaissance.) Schon die Hohlkehle löst die Figuren von der Wand, gibt ihnen ihre eigene Tiefe. Die Figuren des antiken Türsturzes und des Tympanon sind in gleicher Weise von der Bau-masse isoliert. So überall, wo ein Ornament erscheint, an Archivolten, antiken Türsturzen, an Gesimsen, als Bekleidung von Säulenschaften, immer ist es voll ausgebildet, körperlich, trennt sich deutlich von dem struktiven Glied, von der Steinmasse und lebt sein eigenes Leben. So ist diese Welt der Ornamentik die gleiche wie an antiken Bauten.

III. a) Bei allen diesen Erörterungen aber sind wir an der Kapitellornamentik Italiens vorbeigegangen. Sehen wir uns zuerst wieder in der Lombardei um. Die Kapitele von San Celsius in Mailand dürften ebenso wie die von San Pietro e Paolo in Bologna vom X.—XII. Jahrhundert sein, damit also stehen wir am Eintritt in die romanische Zeit. Es finden sich an den Kapitellen beider Bauten figürliche und pflanzliche Motive. Die pflanzlichen sind Akanthusblätter mit Voluten oder palmettenartigen Blüten mit Rankengeschlinge in Flechtwerkmanier, die figürlichen Motive sind der Tier- und Menschenwelt entnommen, oft verbunden mit den eben beschriebenen Ranken. Doch es kann sich hier ebensowenig wie bei der Untersuchung der Ornamentik in Frankreich und Deutschland darum handeln, zu klassifizieren oder überhaupt nur die Motive alle zu erwähnen; es dreht sich auch hier nur um das Wesen des Ornaments. Die Akanthusblätter mit Voluten, eben genannt, erscheinen in einer von der antiken unterschiedlichen Behandlung, in einem anderen Formgefühl gegeben. Und dieses nimmt ihnen das Vermögen, Symbole einer »Arbeit« zu sein (die Leistung der Säule); es unterwirft sie vielmehr äußerlich wie innerlich einem Element, der Masse, nicht einer Idee, wie es die Antike tat. Und dies geschieht, weil die Blätter wie die figürlichen Motive gebunden sind an den Stein, verwachsen mit ihm und nur gleichsam wie durch das Wegnehmen einer Hülle dem Auge sichtbar geworden. Die Blätter sind nämlich noch in ihrer Spitze verbunden mit den darüberliegenden Voluten oder sie sind so dickfleischig und stehen so starr, daß der leichte, ganz leichte Überfall ihrer Spitze verloren geht. Auch wo, wie bei den Widdern, die aus den Eckpunkten der Kapitele mit dem Kopf stark plastisch hervortreten, ist der gleiche Charakter der Behandlung der Form zu beobachten; die Widder stecken mit dem Körper zum Teil ganz im Stein, sind unlösbar mit ihm verbunden und der herausgearbeitete Kopf ändert an diesem Eindruck nichts.

Wie in der früher beschriebenen Ornamentik an den Fassaden oberitalienischer Kirchen herrscht, so weit südlich, germanischer Kunstgeist, soll die Masse des Steins deutlich sprechen.

Wenn wir weiter nach Norden wandern, nach Pavia, und zugleich mit der Zeit (Ende XI. Jahrhundert nach Burckhardt), so stoßen wir dort an der Kirche von San Michele auf eine fast völlige Unterdrückung des Kapitells. Es ist kaum ausladend, und seine Ornamentik ist nichts anderes als die der Pilaster und Säulen, deren Kopf sie bilden; Menschen- und Tierfiguren (gelegentlich vier Reihen von Köpfen übereinander), Pflanzenornamente (Rankengeschlinge), wie an einem Friesbande. Die Kapitele im Innern der Kirche haben eine reiche figürliche Ornamentik; lebhafte Szenen, in denen Menschen und Tiere handelnd auftreten, sind abgewickelt. Hier drängt sich die Verwandtschaft mit den aquitanischen Kapitellen auf, nur daß diese zum Unterschied fast voll körperlich herausgearbeitet sind. Auch das Akanthusblatt mit Voluten erscheint in San Michele, aber

die antike Symbolik tritt auch hier, wie in Bologna, nicht in Erscheinung; fest verbunden mit dem Stein ist das Blatt und ein Ausdruck seiner Masse. Auch so in San Giovanni in Borgo in Pavia, wo sich auch die Volute aus Akanthus gebildet findet; hier ist auch ein Kampf von Reitern an Kapitellen verwendet. Häufig wenigstens werden die Figuren nach den vier Seiten des Kapitells komponiert, nicht wie in Frankreich ohne Rücksicht auf die Eckpunkte.

Sehen wir uns weiter in der Lombardei um, z. B. an der Kathedrale von Parma. Unterschiedslos werden nebeneinander die verschiedenartigsten Ornamente benutzt. Die Akanthusblätter sind von einer gewissen Schwere, gebunden an den Stein und ermangeln der Elastizität, die ihnen in der Antike eigen. Häufig sind die Voluten so groß, daß sie die Bedeutung der Akanthusblätter in den Schatten stellen. Tierfigurenkapitelle sind ebenso zahlreich, wobei die Ecken respektiert werden; auch bringt man skrupellos Tierfiguren und Menschen über den

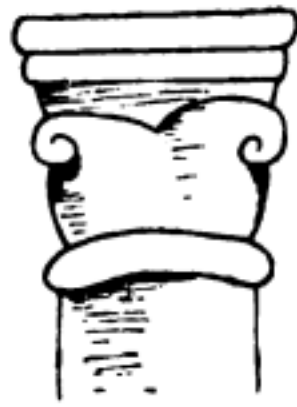


Abb. 33.



Abb. 34.



Abb. 35.

Akanthusblättern an. Das bedeutet, daß hier der antike Formengeist nicht die Herrschaft hatte. Und das wird besonders deutlich, sowohl durch Inhalt als auch durch die Form, an den Tragbalken der Tonnen der Apsisgalerien der Kathedrale. Diese Balken werden seitlich von Tierkörpern bedeckt, die mit ihren Köpfen und den Pfoten die seitlich liegenden Flächen der Kapitelle der Galeriesäulen bedecken. Wie der Inhalt, so ist auch die Form dieser Ornamentik gänzlich verschieden von aller antiken. Unbekümmert um eine Symbolik, wie das Akanthusblatt sie verkörpert, treten die Tierfiguren auf, formal mit dem Stein verbunden, damit der in der romanischen Kunst herrschenden Tendenz dienend. Neben diesem Ausdruck des germanischen Stilgefühls (die Wirkung der Masse zu verstärken) erscheint hier das Kernblatt (Abb. 33), bis unter der Deckplatte zusammenhängend, um mit seiner Spitze knollenartig überzufallen, auch mit stärkerem und vollere, blattförmigem Überfall. Hier wieder die alte Symbolik und die antike Form, eine Entlehnung aus Frankreich. (Von gleichem ästhetischem Wert wie die Tierfiguren an den Tragbalken, wie oben beschrieben, sind Arkaden und Halbfiguren an Kapitellen, entlehnt von christlich-antiken Sarkophagen.) In Gemeinschaft mit dem antik geformten Kernblatt erscheint das schlichte Würfelkapitell ger-

manischer Art, z. B. an den Galerien der Westfassade der Kathedrale von Parma.

Wo aber an der Kathedrale der italienische Formengeist herrscht, z. B. an den Schutzdachportalen, da behauptet die antike Ornamentik das Feld. Und zwar ist es nicht der volle Akanthus, sondern das schlichte Kernblatt in eben der Zahl, der Stellung und Bewegung des Akanthusblattes. Dies ist aber keine Errungenschaft oder Neubildung aus dieser romanischen Zeit, sondern es ist wie-

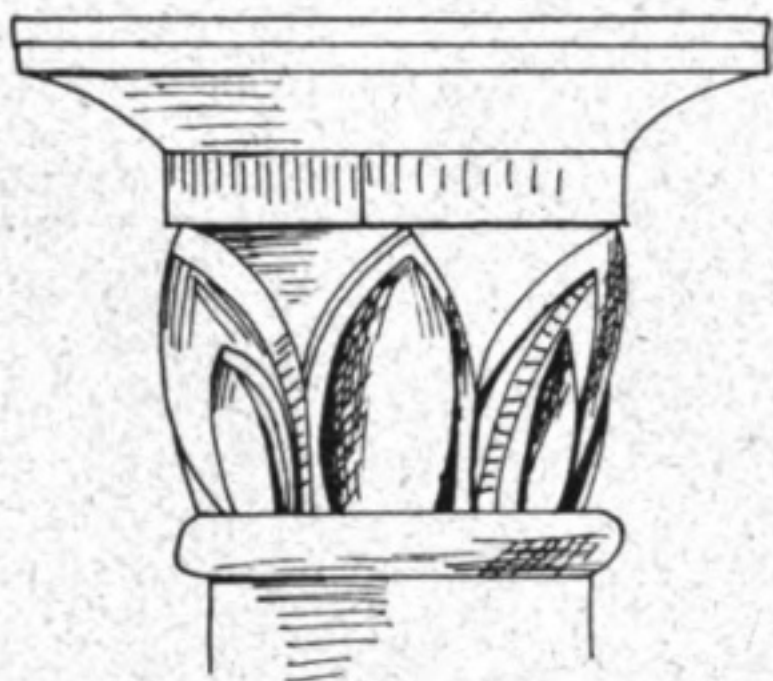


Abb. 36.



Abb. 37 a.



Abb. 37 b.

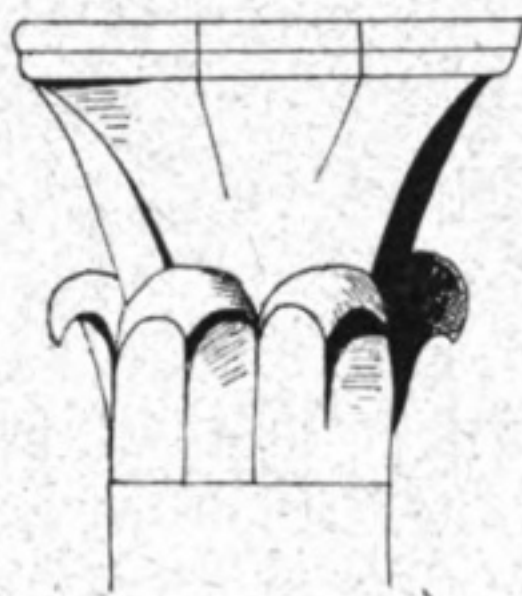


Abb. 38.



Abb. 39.

derum eine Form aus der Antike, wie z. B. am Lysikratesdenkmal in Athen anno 334, und den Italienern näherliegend ein Beispiel, das Dehio nennt, das Kernblatt an Pilasterkapitellen in dem sogenannten Auditorium des Mäcenat zu Rom (Abb. 34). (Schon früh vorkommend an der Madonna del Castello, Dartein Taf. 25; in St. Lorenzo, 8. Jahrhundert, und S. Michele bei Bayole; in Ravenna, Theodorichs Palast in zusammenhängender Form.) Sonst im Innern der Kathedrale finden wir Akanthusblätter, aber in germanischem Formgefühl gegeben. Dieses erscheint in der Lombardei kräftig genug, um eigene Bildungen zu geben: das Kernblatt in der Kirche St. Julius zu Bonate und in der Kirche zu Agliate. (Bonate nach Dehio dem saec. II angehörig, Agliate nach Dartein dem Jahre 1000.) In Agliate das Kernblatt (Abb. 35), das ich schon im Teil I Gelegenheit hatte zu

erwähnen, sehr dickfleischig und tief konkav, je eins auf der Mitte der Kapitellseite und in den Diagonalen, darüber je eine Volute, die sich nach den Diagonalen wendet. Das Blatt aber und die Voluten stehen steif und starr, und nur in der schrägen Stellung der Blätter ist etwas von der alten Symbolik zu spüren. Das antike Motiv der Blätter und Voluten stark vereinfacht, auf die Kernform zurückgeführt und zugleich ins Geometrische stilisiert. In der gleichen Weise ist das Akanthusblatt in St. Julius in Bonate metamorphosiert. In verwandter Form, steif und nicht überfallend findet es sich später in San Abbondio in Como (Abb. 36); hier wie dort in Gebundenheit an den Stein, germanisch empfunden. Die Voluten sind in San Abbondio unterdrückt. (In Bonate auch das andere an griechische Vorbilder erinnernde Kapitell, auf derselben Tafel abgebildet bei Dartein, Taf. 74, 1.) In San Abbondio das Kernblatt außerdem in einer Gestalt, die es von solchen an christlichen Sarkophagen entlehnt hat, zusammenhängend und mit Voluten auch in Mailand und Brescia. Im XII. Jahrhundert erscheint das Kernblatt in einer anderen Form in St. Lazarus in Pavia (Abb. 37 a, b), in früherer Zeit eine dieser sehr nahestehende Form (Abb. 38) in der Erlöserbasilika in Brescia (nach Dartein von »hohem Alter«) und noch einmal renaissancemäßig in Brescia.

Wenn wir im Auftreten allein dieser Kernblattformen eine Verwandtschaft mit der romanischen Ornamentik in Deutschland erblicken, so wird das noch deutlicher durch ein Kernblatt, das sehr ähnlich ist dem in Quedlinburg und Hildesheim angetroffenen. Mit Zapfen (d. h. die so gebildete überhängende Spitze), nur in größerer Zahl und gedrängter stehend als in Hildesheim und ohne die Gehäuse, so erscheint es in San Tomaso in Limine, nach Burckhardt S. 94 IX. Jahrhundert. Jedoch auch mit Frankreich ein gemeinsames Kernblatt, sehr breitlappig, kaum fleischig, nur im obersten Teil, aber breit überfallend, so finden wir es z. B. in Borgo San Donino am Tympanon vom linken Nebenportal, auch ähnlich in Brescia, und in Frankreich in Le Mans, Dehio Taf. 305, 7 (auch in San Tomaso). Und in San Fedele in Como das Blatt, das wir in St. Afra in Speyer trafen, wofür ich ein Kapitell in Lucca gebe (Abb. 39), und als italienisch bezeichnen. Bis zur Hälfte oder noch höher hinauf hängen die Blätter zusammen, dann erst teilen sie sich und lassen die Spitzen herabhängen. Bei Dartein können wir auf Taf. 86 die augenscheinliche Herkunft des Blattes erkennen: das Blatt am Kapitell eines christlich-antiken Sarkophages bezeichnet von Dartein (die Abbildungen auf dieser Seite zusammen) als »Détails de la porte orientale«. (In so früher Zeit in San Tomaso in Limine, Dartein Taf. 93, 5, ist auch das korinthische Kapitell in einiger Veränderung vorhanden; die Voluten auf zusammengefaltetem Akanthus, groß, fast die Hälfte der Kapitellseite einnehmend, so daß das Blatt mit seiner Symbolik unberücksichtigt bleibt.)

Wir hatten bei der Ornamentik an Türen, Fenstern usw. beobachtet, daß

mit der Zeit, nach dem XIII. Jahrhundert zu, der antike Geist das Feld erobert hatte; bei der Kapitellornamentik ist es nicht anders. Das antike Kapitell war Vorbild, den Motiven nach und in der Ausdrucksform; sehr häufig daneben das antike Kernblatt. (So in überwiegender Zahl am Baptisterium zu Parma [Abb. 40 a, b] vom Ende des XII. und Anfang des XIII. Jahrhunderts.) Doch dabei erscheinen, im Widerspruch zur Antike, die nach französischen Mustern gebildeten korinthischen Kapitelle mit Menschen- und Tierfiguren auf den Akanthusblättern, auch auf Kernblättern sitzend, auch Flechtwerk und Rankengeschlinge in dieser schon ganz antiken Zeit (Modena). Unerwartet tritt das Kernblatt vom Typus IV auf, ohne Entwicklung, aus Frankreich geholt (Ferrara; Piacenza, linkes Nebenportal); auch Eichweddes Kernblatt, d. h. die Kernform des Akanthusblattes, bedeckt auf beiden Oberflächen von einem Akanthusblatt, erscheint daneben. In Cremona finden wir auch das Kernblatt vom Typus V mit dem naturalistisch geformten Blatt an seiner Spitze (Ende XII. Jahrhundert, am West-



Abb. 40a.



Abb. 40b.



Abb. 41a.



Abb. 41b.

portal der Kathedrale zu Cremona). Hiermit konstatieren wir den Einzug der Gotik, wie bekannt, von Frankreich direkt übergeführt.

Was aber bemerkenswert für die Kapitellornamentik der Lombardei ist, das ist der Umstand, daß die selbst gebildete neue Form, das Kernblatt von Agliate, keine Entwicklung erfährt; der Einfluß von fremder Seite und schließlich die allmächtige Antike lassen diesen ersten Versuch in Vergessenheit geraten. Also auch auf dem Gebiet der Kapitellornamentik unterliegt das germanische Stilgefühl dem antiken.

b) Wenden wir uns Toskana zu, so herrscht in der Ornamentik der Kapitele wie an den struktiv-ornamentalen Gliedern nur die Antike. Von den Florentinern bemerkt Burckhardt S. 109, »daß sie vorzüglich das plastische Detail der Architektur edler und konsequenter ausbildeten, nicht ohne ein ziemlich eingehendes Studium antiker Überreste; so daß auch hier wieder ein früher Anfang von Renaissance unverkennbar ist«.

An der Kathedrale von Pisa, an der wir in der Außendekoration eine »Proto-renaissance« beobachteten, sind die Kapitele sogar meist original-antike, nicht nur nachgebildete; wo sich aber der Künstler selbst versucht, wie am Campanile,

da bildet er »das romanische Kapitell mit seiner derben Blätterbildung«, sagt Burckhardt S. 104. Damit ist gemeint das Kernblatt in der überlieferten antiken Form, wie oben erwähnt, auch zusammenhängend. Sie ist sehr beliebt, wie auch in der Lombardei (Abb. 41 a, b), z. B. Baptisterium zu Pisa, San Martino zu Lucca (Martin Taf. 45). In der Kathedrale im Innern erscheint das Kernblatt verwandt in Form und Aufstellung dem von Speyer. Von der gleichen Linienführung ist das Blatt in San Giovanni in Lucca, wobei hier nach der zweiten Reihe der Kernblätter ein doppelter profilierter Ring das Kapitell umgibt, das erst Voluten. In San Miniato al Monte bei Florenz sind die Kapitelle »teils für das Gebäude gemacht und dann einfach, teils reich antik«, sagt Burckhardt S. 111. Also hier wie in Pisa lebt neben dem wirklich antiken Kapitell mit reichem Akanthus das von den einheimischen Künstlern gebildete Kernblattkapitell nach antikem Muster. In früher Zeit also, in San Miniato (könnte noch vor Ende XI. Jahrhundert entstanden sein, nach Dehio) und in Pisa läßt sich diese Trennung von wirklich antikem Akanthusblatt und dem Kernblatt, wo es sich um eigene Arbeit handelt, beobachten; schon in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts wird auch das reiche Akanthusblatt nachgebildet, so in San Martino in Lucca (Das Kernblatt in Lucca zeigt meist zusammenhängende Blätter, gelegentlich der Zusammenhang sehr hoch hinaufgeführt, in San Michele.)

Demnach ist hier in Toskana zum Unterschied von der Lombardei schon im XI. Jahrhundert eine Ornamentik zu finden, die inhaltlich und formal antik ist; neben der korinthischen Blattform trat die andere, die Kernblattform auf, die auch aus der Antike entnommen war. Wo Tier- und Menschenfiguren an Kapitellen erscheinen, hat man in Frankreich die Vorbilder zu suchen; doch diese Art spielt neben den antiken Formen und dem antiken Formgeist keine Rolle.

Toskana kennt in der Ornamentik nur das eine Ziel: in möglichst vollkommener Weise die antiken Motive wiederzugeben. Damit scheidet es sich von der Kunst des X. bis XIII. Jahrhunderts, es hat mit der romanischen auf diesem Gebiet nichts gemein; denn es ist mit zielbewußter Arbeit der Pionier für die Antike, die in der Renaissance die Herrschaft völlig an sich reißen sollte.

In der Lombardei fanden wir den Ansatz zu einem eigenen Kapitellornament, eine Neubildung, die entwicklungsfähig schien; jedoch sie wurde unterdrückt und kam nicht zum Gedeihen, weil das antike Stilgefühl, das den Künstlern eigen, ihr Licht und Luft nahmen. In Toskana von Beginn an war die Antike unbedingtes Vorbild auf dem Gebiet der Ornamentik; in der Lombardei hat sie sich das Feld erst erobern müssen. Man kann somit für diese beiden Landschaften Italiens nicht die Behauptung aufstellen, daß es ihnen an »einheitlicher, zielbewußter Entwicklung« in der Ornamentik gebrach, wie sich Dehio für die Architektur romanischer Zeit in Italien ausspricht; es gab für beide schließlich nur

ein Ziel: die Antike. Und wenn Dehio an anderer Stelle von der verwirrenden Einwirkung des Fremden spricht, im Gegensatz zu dem wiederaufstrebenden eigenen Genius, und daß sich in diesem Gegensatz die ganze Bauweise im Mittelalter bewege, so kann davon für die Ornamentik für diese Gebiete nicht die Rede sein; der eigene Genius, »der auf nichts anderes als die Renaissance der antiken Kunst hinzielt«, macht sich sehr früh in der Ornamentik der beiden genannten Landschaften bemerkbar.

Für die übrigen Gegenden in Italien dagegen ist Dehios Urteil über die Architektur auch für die Ornamentik von Gültigkeit; in Unteritalien und in Sizilien der Einfluß sarazenischer und französischer Kunst, in Venedig der Orient, an der ligurischen Küste wieder Frankreich und daneben schwach vertreten die Antike.

Benutzte Literatur.

- C. Schaefer, Bauornamentik der romanischen und gotischen Zeit. Berlin 1905. — Rohault de Fleury, Les monuments de Pise au moyen-âge. Paris 1866. — de Dartein, Étude sur l'architecture Lombarde. Paris 1866. — Camille Martin, L'art roman en France. Paris 1913—1914. — Camille Martin, L'art roman en Italie. Paris 1912. — C. v. Heideloff, Der kleine Byzantiner. Taschenbuch des byzantinischen Baustiles. 1837. — Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Neue (10.) Auflage, von Bode durchgesehen. Leipzig 1909—1910. — Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1901. — J. Sighart, Geschichte der Künste im Königreich Bayern. 1862. — E. M. Eichwede, Zur Baugeschichte des kaiserlichen Stiftes Königs-Lutter. Diss. Hannover 1909. — M. de Vogüe, La Syrie centrale. Paris 1865—1871. — R. Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque romane. Paris 1912. — W. Effmann, Die karol.-ott. Bauten zu Werden. Straßburg 1899. — L. Lindenschmidt, Das romanisch-germanische Zentralmuseum. Eine bildliche Darstellung. Mainz 1889. — H. Giesau, Studien zur sächs.-thür. Kunstgeschichte. Halle 1912. — S. Hausmann, Elsässische und lothringische Baudenkmäler. Straßburg 1896. — Fastenau, Romanische Ornamentik. Beziehungen zur lombardischen Ornamentik. 1916. — Th. Kutschmann, Romanische Baudenkmäler und Ornamentik in Deutschland. Berlin 1909. — André Michel, Histoire de l'art. Paris 1908. — W. Grein, Zur Baugeschichte des Mainzer Domes. Mainz 1912. — G. Humann, Der Westbau des Essener Münsters. Essen 1890. — V. Quast, Die romanischen Dome in Mainz, Worms, Speyer. 1853. — F. Schneider, Der Dom zu Mainz. Mainz 1886. — J. V. v. Wilmsky, Der Dom zu Trier. Trier 1874. — F. Adler, Die Kloster- und Stiftskirche auf der Insel Reichenau. Zeitschr. f. Bauwesen 1869. — Jan Fastenau, Romanische Bauornamentik in Süddeutschland. 1916. — W. Meyer-Schwartau, Der Dom zu Speyer. Berlin 1893. — Carl Schäfer, Die Abtei Eberbach. Berlin 1901. — Hans Wagner, Studie über die romanische Baukunst in Regensburg. München 1910. — Ranke und Kugler, Beschreibung und Geschichte der Schloßkirche zu Quedlinburg. 1838. — A. Schwartzberger, Der Dom zu Speyer. Neustadt a. d. H. 1903. — F. Mertens, Die Baukunst in Deutschland in der Zeit von 900—1600 n. Chr. Berlin 1850. — Moller und Gladbach, Denkmäler der Baukunst. 3. Bd. Frankfurt a. M. 1854. — Stückerberg, Lombardische Plastik. Zürich 1896. — Rivoira, Le Origine della architettura Lombarda. Bd. 2. Roma 1901. — Carlo Romussi, Milano ne' suoi Monumenti. 1. Bd. Mailand 1893. — Ruprich Robert, L'architecture Normande. — F. Luthmer, Romanische Ornamentik und Baudenkmäler. 2. Bd. Frankfurt 1896—1909. — Robert Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887. — C. v. Heideloff, Ornamentik des Mittelalters. Nürnberg 1838 bis 1852. — H. Hartung, Motive der mittelalterlichen Baukunst in photographischen Aufnahmen. Berlin 1910. — Alois Riegl, Stilfragen. Berlin 1893. — R. Adamy, Der Karolingerbau zu Lorsch. Darmstadt 1891. — L. Lindenschmidt, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit. Mainz 1889. — W. Effmann, Die St. Quirinskirche zu Neuß. Düsseldorf 1890. — G. Humann, Die Beziehungen der Handschriften-

Ornamentik zur romanischen Kunst. Straßburg, Heitz, 1907. — Dohme, Die Kirchen des Zisterzienser-Ordens in Deutschland. Leipzig 1869. — R. Hamann, Die Kapitelle im Magdeburger Dom. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 30. — Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst 1890. (Der karolingische Kaiserpalast zu Ingelheim.) — P. Clemen, Merowingische und karolingische Plastik. Jahrb. d. Vereins f. Altertümer d. Rheinlandes 1892. Bd. 192. — Lamprecht, Beiträge zur Kultur. Univ.-Gesch. Heft 15. Leipzig 1911. — Seesenberg, Germanische Ornamentik aus »Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker«. Berlin 1897. — Mainzer Zeitschrift, Bd. II 1907 und Bd. IV. — Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der Geschichts-Altertumsvereine XXXI 1883, S. 73; Bd. XXIII 1875. — Abbildungen des Mainzer Altertümervers. Mainz 1852. — Christliche Kunstblätter für Kirche, Schule und Haus: Der romanische Kirchenbau in seiner Entstehung am Nordrande des Harzes. 1898. — Jahrbuch des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinland, 81. Heft. — Quartalblätter des Historischen Vereins für das Großherzogtum Hessen, II, S. 422, 1896—1899; I. — C. v. Heideloff, Christliche Kunst über Tiersymbolik und das Symbol des Löwen. 1849. — Schmarsow, Anfangsgründe jeder Ornamentik. Zeitschr. f. Ästhetik, 5. Bd. 1910/2. — Simmel, Das Problem des Stils, in der »Dekorativen Kunst«, 1908, 1. Aprilheft. — Wölfflin, Stil-Problem in der bildlichen Kunst in den Sitzungsberichten der kgl. preuß. Akademie der Wissenschaften, 1912 Berlin, 572—578. — J. F. Lange, Baudenkmäler und Altertümer Fuldas. 1897. — J. B. Nordhoff, Corvey und die westf.-sächs. Früharchitektur. Rep. d. Kunstw. XI.—XII. — Mittelalterliche Baudenkmäler in Kurhessen, 2. Bd. Cassel 1866. — Kunstdenkmäler der Pfalz, 2. Bd. — Kunstdenkmäler Schlesiens (v. Lutsch), 5 Bde. Breslau 1886. — Kunstdenkmäler (Paulus) des Königreichs Württemberg, 5 Bde. — Baudenkmäler Niedersachsens, 2 Bde. — Baudenkmäler des Rheinlandes (Franz Bock). — S. Boisseree, Baudenkmäler des Niederrheins vom VII. bis XIII. Jahrhundert. 2. Auflage 1899. — Kunstdenkmäler der Rheinprovinz (Clemen), 5 Bde. — Kunstdenkmäler des Großherzogtum Hessen, 5 Bde. — Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen (G. Wörner). 1887. — Bau- und Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. 1. Coblenz 1886. — Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden (Ferd. Luthmer). 1902. — Kunstdenkmäler und Altertümer im Hannoverschen, 1. und 3. Bd. 1871—1880. — Kunstdenkmäler im Großherzogtum Baden (F. H. Kraus), 5 Bde. — Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, 8 Bde. Tübingen und Leipzig 1901. — Bau- und Kunstdenkmäler in Westfalen, 11 Bde. — Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen. Düsseldorf 1893. — Les monuments d'art en Suisse, 6 Bde. Neue Folge V und VI. Genf 1906. — Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen. Münster 1893. — Bau- und Kunstdenkmäler von Braunschweig, Herzogtum und Stadt. — Denkmäler der Baukunst im Elsaß (v. Hausmann). Straßburg 1906.

RINASCIMENTO DELL' ANTICHITÀ.

STUDIEN ZU DEN ARBEITEN A. WARBURGS.

VON
FRITZ SAXL.

Die Forschungen Warburgs, die den Ausgangspunkt und den wesentlichen Inhalt dieser Studien bilden, sind Beiträge zum Renaissanceproblem. Der Mensch der Frührenaissance als Typus steht im Mittelpunkt von Warburgs Denken. Zu erfassen, was für dessen Erleben das Rinascimento dell' Antichità bedeutet, um dadurch zur Erkenntnis des Wesens dieses Menschheitstypus zu gelangen, ist das leidenschaftlich und unbeirrbar verfolgte Ziel seiner Lebensarbeit.

I. DIE ANTIKE ALS BEWEGUNGSSTEIGERNDEN ELEMENT IN DER KULTUR DER FRÜHRENAISSANCE.

1. ANTIKEN ALS VORBILDER FÜR DIE DARSTELLUNG KÖRPERLICHER BEWEGUNG.

Warburg ist bei seinen Untersuchungen von Botticelli ausgegangen; in Botticellis Kunst fesselt ihn nicht das Ruhende sondern das Bewegte. Er untersucht die Rolle des neuen Gewandstiles bei Botticelli und findet, daß dieser gerade da antike Formeln benutzt, wo er an die Wiedergabe des Bewegten herangeht. Das wird an solchen Kopien antiker Plastik deutlich, deren Vorbilder uns noch erhalten sind. Im Museum von Chantilly wird eine Zeichnung der Botticellschule



Abb. 1. Zeichnung eines Botticelli-Schülers im Museum von Chantilly.



Sarkophag, ehemals bei Sta. Maria in Araceli in Rom (jetzt Woburn-Abbey).

nach einem antiken Relief aufbewahrt, das ehemals an der Treppe von St. Maria in Araceli eingemauert war (Abb. 1). Da sind die drei rechten Figuren ziemlich genaue Kopien des Vorbildes, die beiden linken dagegen freier erfunden. Gerade die kopierten Figuren lassen uns deutlich werden, was ein Künstler des 15. Jahrhunderts sich aus einem Originalwerk des Altertums heraussucht, was ihn daran interessiert; »in diesem Falle nichts weiter, als einerseits das oval geschwellte Gewandstück . . . und andererseits der Haarputz der Frauenfigur, den er mit frei flatterndem Schopf — von dem auf dem Vorbild nichts zu sehen ist — versah, sicherlich in der Meinung, recht 'antikisch' zu sein«.

Damit ist es Warburg gelungen, einen wesentlichen Teil dessen, was die Antike überhaupt für die Kunst der Renaissance bedeutet hat, zu kennzeichnen: das Vorbild für den Ausdruck von Bewegung.

Am stärksten haben klassische Bewegungsvorbilder vielleicht auf die Kunst der Pollaiuoli eingewirkt. Der steinschleudernde David von Locko Park geht auf den Niobiden-Pädagogen zurück, die wilden Herakles-Darstellungen auf bekannte antike statuarische Vorbilder. Ja auch die Fresken in Arcetri, die Tanzszenen zeigen, wiederholen — nur mehr oder weniger frei — antike Vorlagen (Abb. 2). Also gerade hier, wo der Renaissancekünstler den schwungvoll bewegten Körper schildert, lehnt er sich an Griechisch-Römisches an.

In späteren Jahren hat es Warburg versucht, an der Hand eines Leitmotives den Eintritt dieses antikisierenden Bewegungsstiles in die Malerei der Frührenaissance



Abb. 2. Ausschnitt aus den Fresken in Arcetri.



Hellenist. Bronze. Paris, Cab. des Médailles.

darzulegen: an Hand der Darstellungen der Kreuzeslegende. Seinen Ausgangspunkt bilden die Fresken des Piero della Francesca in Arezzo, die noch vor diesem Idealstil liegen. Wesentlich für ihren Stil ist erstens: das Fehlen jedes »superlativischen Manierismus« auch in bewegtesten Szenen, wie der Schlacht zwischen Heraclius und Khosrô und zweitens: der starke Realismus, der sich auch darin manifestiert, daß Piero in Heraclius und dessen Gefolge, wie Warburg gezeigt hat, große Gestalten seiner Zeit darstellt, den Griechenkaiser Paläologus und die Würdenträger, die 1439 zum

Florentiner Konzil kamen — wie auch unter den Zuschauern von Khosrôs Enthauptung (nach Vasari) Mitglieder der Familie Bacci auftreten. »In der innigen Durchdringung von zeitgenössischem Leben und Gefühl für den religiösen Gehalt der mittelalterlichen Legende, verbunden mit jener Unterordnung des Einzelnen unter die Disziplin des einheitlichen Gesamtraumes entspringt in Arezzo ein Historienstil, dessen heroische Monumentalität den illustrativ gebundenen Realismus verklärt, nicht beseitigt.« Hier, wo für Piero die Anlehnung an antike Schlachtreiefs zur Darstellung der Bewegtheit des Kampfes schon rein sachlich gegeben gewesen wäre, ist er diesen Vorbildern im allgemeinen nicht gefolgt; wo er sich aber in einem Einzelfall an die Antike anlehnt, wie bei der Figur des gestürzten Kriegers im Vordergrund des großen Kampfbildes, deutet er das stark bewegte Vorbild ins weniger Bewegte um.

In der Malerei ist es erst die Richtung des Botticelli, des späteren Ghirlandajo und der Pollajuoli, die die antiken Bewegungsformeln entdeckt und im weiteren Umfang benützt; Ghirlandajo, obwohl keine Kreuzeslegende darstellend, bringt in den Fresken von St. Maria Novella, in den beiden Grisaille-Reliefs, die auf dem

Schlußbild der Fresken der Capella Tornabuoni — dem Opfer des Zacharias — die Altarwand des Tempels wie eine Art Attika schmücken, getreue Kopien nach Skulpturen des Konstantinsbogens an, und Gestalten seines Bethlehemitischen Kindermords gehen auf das Vorbild des Trajans-Sieges zurück, dem Relief auf der Innenseite des Konstantinsbogens. Hier also tritt die antike Plastik mit ihren Bewegungsformeln stilbildend ein. Als nun — nach 1500 — die Raphael-Schule vor das Problem der Konstantinsschlacht gestellt war, läßt sie die eigentlich tragische Hauptszene genau von den Akteuren des trajanischen Reliefs am Konstantinsbogen spielen. Die Geschichte der Wiedererweckung der Konstantin-Reliefs ist die Geschichte der Wiedererweckung der antiken Ausdrucksformeln für das bewegte Leben.

Wie in einem Symbol tritt uns diese antike Beweglichkeit — in der Sphäre des erotischen Lebens und in der Kunst — in der Gestalt der Frührenaissance-Ninfa entgegen. Eine Ninfa im Sinne der Frührenaissance ist jene bekannte Figur der Dienerin in der Geburtszene der Ghirlandajo-Fresken in Sta. Maria Novella. »Ihr Gewand ist gegürtet, und flattert bewegt, und wenn ihre sandalengeschmückten Füße auf dem Erdboden verweilen müssen, so verleiht ihr doch das segelförmige, im Winde geschwellte Gewand, das von ihren Schultern ausgeht, einen allerdings nur ornamentalen irdischen Ersatz für die olympischen Flugwerkzeuge jener antiken Siegesgöttin, der sie nachgebildet ist.« Die leicht beschwingte Ninfa feiern die Dichter; gegen sie wendet sich — das ist historisch von gleicher Bedeutung — voll tiefen Zornes Savonarola¹⁾, der besonders gegen jenen Schleier eifert, der der Gestalt Ghirlandajos eben das Bewegungssteigernde gibt.

Den letzten Beweis endlich dafür, daß die Künstler der Frührenaissance in der Antike gerade die Vorbilder für die Darstellung gesteigerter Bewegung suchten und fanden, hat dann Warburg aus der Literatur im allgemeinen und speziell aus der kunsttheoretischen Literatur erbracht.

Aus Ovid wählt z. B. Polizian, Botticellis Berater, die Vorbilder für seine Schilderung des Raubes der Europa:

e i be' crin d'auro

Scherzon nel petto per lo vento avverso

La veste ondeggia, e in dritto fa ritorno

heißt es in der »Giostra« (Vers 109 ff.) Die Vorbilder dieser Schilderung stammen aus Ovid: »Flavos movet aura capillos . . . « sagt er in den Fasten und

»obviaque adversas vibrabant flamine vestes«

»et levis impulsos retro dabat aura capillos«

in den Metamorphosen²⁾.

Als Kronzeuge führt dann Warburg Leonardo an, der an zwei Stellen von den antikischen Bewegungsmotiven spricht: *ma solo farai scoprire la quasi uera grossezza delle membra à una ninfa, o' uno angellò, li quali si figurino uestiti di sotili uestimenti, sospinti o' inpressi da soffiare de venti*³⁾.

Das flatternde, eng anliegende Gewand ist also für Leonardo das Kennzeichen einer antiken Nympha. Noch deutlicher stellt er dann an einer zweiten Stelle die Antike als das maßgebende Vorbild für Bewegungsmotive hin: *et imita, quanto puoi, li greci e latini co'l modo del scoprire le membra, quando il uento apoggia sopra di loro li panni*⁴).

* * *

2. ANTIKEN ALS VORBILDER FÜR DIE DARSTELLUNG SEELISCHER BEWEGUNG.

In einem der schönsten ober-italienischen Kupferstiche: der Grablegung Mantegnas, hat der Künstler eine in ihrer Bedeutung für den Historiker noch



Abb. 3. Antike Maske
(nach Daremberg-Saglio).



Ausschnitt aus Mantegnas
»Grablegung«.



Antike Maske
(nach Daremberg-Saglio).

kaum gesehene und gewürdigte Entlehnung aus der Antike vorgenommen. Er schildert da eine Klagende. Entsetzlich verstört ist ihr Antlitz; hoch hinauf gezogen sind die Brauen. Es ist unschwer zu sehen, daß diesem Kopf keine unmittelbare Naturstudie zu Grunde liegt, sondern daß eine antike tragische Maske sein Vorbild war (Abb. 3). Hier gibt also die Antike der Renaissance die Formel für den Ausdruck innerer Bewegtheit.

Denn das ist Warburgs weitere Erkenntnis: die Antike hat der Frührenaissance nicht nur die Formel für die Darstellung des bewegten Körpers im allgemeinen gegeben: sie gibt ihr auch im besonderen die Ausdrucksform für pathetisches Temperament, die Pathosformel. Urheidnisches Pathos dringt bei Donatello ebenso in die Schmerzenswelt der Grablegung, wie in die Welt jener gewaltigen, dialogisierenden Kirchenväter an den Türen der Sakristei von S. Lorenzo in Florenz. Nirgends aber offenbart sich diese wiedererwachte heidnische Pathetik stärker als in jenem Drama des Orfeo, das der junge Polizian, durchglüht von Leidenschaft für die Antike, in wenigen Tagen niederschrieb und in den bildlichen Darstellungen der Renaissance vom Ende des thrasischen Sängers.

Die Gestalt des Orpheus hat die christliche Kunst in deren Anfängen beschäftigt, aber sie schildert in dem Wunder, das Orpheus wirkt, das geistliche Wunder der Bezwingung der Herzen. Es ist im wesentlichen das alte Bildschema, das da abgehandelt wird: Orpheus zwischen den Tieren sitzend.

Erst als im 14. Jahrhundert im Westen zugleich mit der neuen Kunst das neue Interesse an den alten Fabeln erwacht, werden auch andere Szenen der Orpheusmythe illustriert. Erst da die tragische Hauptszene von der Tötung des Orpheus durch die Weiber. Es ist nun wichtig, zu sehen, wie wenig die Illustratoren des Ovide Moralisé (Abb. 4), in dem sich schon diese Szene dargestellt findet, den Ausdruck für deren erotische Pathetik zu finden vermochten, zu erkennen, daß sie solche Ausdrucksform ebensowenig suchten wie der Dichter der Moralisation, dem die Fabel ein Substrat für die Auseinandersetzung über christliche Ethik war⁵⁾.

Erst 1471 findet Polizian für sie den neuen, seit der Antike verlorenen Darstellungsstil: Er prägt die Form für das heidnisch wilde Erleben des Renaissancemenschen:



Abb. 4. Der Tod des Orpheus nach Ouide, Métam. moral. Brügge, Colard Mansion 1484 (Hain 12164).

Ecco quel che l'amor nostro dispreza!
 O o sorelle! o o! diamogli morte.
 Tu scaglia il tirso; e tu quel ramo speza;
 Tu piglia un sasso o fuoco, e getta forte;
 Tu corri, e quella pianta là scaveza.
 O o! facciam che pena il tristo porte.
 O o! caviangli el cor del petto fora.
 Mora lo scellerato, mora mora!⁶⁾

In Polizians Epoche dringen nun auch die antiken Pathosformeln in die Darstellung der Szene vom Tode des Orpheus in die bildende Kunst ein. Denn Warburg hat gezeigt, daß der oberitalienische Kupferstich »Der Tod des Orpheus« auf antike Vorbilder zurückgeht (Abb. 5).

»Die typische pathetische Geberdensprache der antiken Kunst, wie sie Griechenland für dieselbe tragische Szene ausgebildet hatte, greift mithin hier unmittelbar stilbildend ein.«

Die Ausdrucksform für gesteigerte körperliche und seelische Bewegtheit, die Ausdrucksform für stärkstes erotisches Erleben wie für wildes Leiden sucht und findet also der Frührenaissance-Künstler in der Antike. Den Schlußpunkt der Wiedererweckung des pathetischen Menschen bildet gleichsam der Fund der Laokoongruppe. Als der Miniator des Riccardianischen Vergil die Szene vom Tod des Laokoon darstellte⁷⁾, da lehnte er sich etwa an den Illustrationsstil einer



Abb. 5. Ober-italienischer Kupferstich »Tod des Orpheus«. — Antikes Vasenbild aus Chiusi mit derselben Darstellung.

spätantiken Vorlage an, aber er setzte sie ins Leidenschaftslose um. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist der Sinn für die Darstellung tiefsten körperlichen Schmerzes erweckt. In einer Zeichnung voll grauenhafter Lebendigkeit gestaltet Filippino Lippi dieselbe Szene im Sinne der Antike (Abb. 6), doch noch ohne Kenntnis der rhodischen Gruppe; von der Erlösung, die diesen Künstlern der Fund gebracht hat, der sie die echte antike Pathosformel lehrte, sprechen deutlich die Berichte:

»Pare il giubileo

schrieb man an Sabadino de li Arienti über dieses ganz Rom bewegende Ereignis⁸⁾.



Abb. 6. Filippino Lippi, Laokoon (Florenz, Uffizien).

3. DIE ANTIKE ASTROLOGIE ALS DÄMONISCH-BEWEGENDE MACHT IN DER KULTUR DER FRÜHRENAISSANCE.

Um diese kunsthistorischen Erkenntnisse, die Warburg im wesentlichen bereits in seinen ersten Schriften niedergelegt hatte, zu vertiefen, mußte er dem Kunsthistoriker ganz neue, ferne Gebiete erschließen, jene Gebiete, in denen die antiken Götter nicht in ihrer klassischen Ruhe uns entgentreten sondern als wild bewegte Götzen der primitiven Menschenseele: Magie und Astrologie.

Seit Burckhardt wissen wir, daß diese primitiven Religionen, wenn man so sagen darf, in der Gesellschaft der Renaissance weiteste Verehrung genossen. Warburg hat sie im Zusammenhang mit seinen kunsthistorischen Forschungen unter einem ganz neuen Gesichtswinkel betrachtet. In Astrologie und Magie haben die großen Götter der Heiden für den Renaissance-Menschen unheimliche Augenblicksgewalt bekommen. Der schlimme Saturn, den Marsilio Ficino als seinen Dämon verehrt⁹⁾, hat wieder Gewalt über die Seele erhalten, ihn schaut man als unklassisch erregenden Götzen.

Warburg dringt in diese fremde Gedankenwelt ein und gewinnt so auch religionsgeschichtlich Klarheit über das Verhältnis der Frührenaissance zur

Antike. Nicht, als könnte er dadurch begründen, warum eine so durchaus unastrale Gestalt wie die Ninfa Eingang in das florentinische Quattrocento hat finden können, sondern um uns durch allgemeine geistesgeschichtliche Parallelen jene, durch die noch andauernde Herrschaft der Gedanken Winckelmanns, fast unverständliche Tatsache verständlich werden zu lassen, daß die Antike dem Frührenaissance-Menschen nicht nur das klassische Vorbild der Ruhe, sondern vielleicht noch mehr der Bewegtheit wurde. In dem Wiederaufleben der hellenistischen Astrologie, dieser dämonisch bewegenden Macht, im Zeitalter der Frührenaissance sieht Warburg die Parallele zu jener Wiedergeburt der antiken Ausdrucksformeln für die körperliche und seelische Erregung.

Die Polemik der Kirche gegen die Astrologie war so erfolgreich, daß im Abendland der astrale Charakter, den die großen antiken Gottheiten in ihrer spätantiken Ausprägung angenommen hatten, aus dem Zentrum des Interesses verschwand, selbst da, wo intensives Interesse für das Heidentum überhaupt vorhanden war. Für das erste Jahrtausend abendländischer Geschichte, das auf das Ende der antiken Kultur folgte, hatte das Christentum das Wunder gewirkt, die Menschen vom Gebot der Sterne zu befreien. Wissenschaftlich-ästhetisches Interesse war es, das z. B. einen Mann des 12. Jahrhunderts, wie den Engländer Albricus, von dem später noch ausführlich zu sprechen ist, über die Bilder der Heidengötter nachdenken ließ. Daß sie für ihn eine religiöse Macht bedeuten und sein innerstes Leben ergreifen könnten, war völlig ausgeschlossen. Der Orient war es, der diese spätantike Wissenschaft der Astrologie, die zugleich Glaube war, dem Okzident bewahrt hat. Durch die Araber in Süditalien und Spanien erhält das Abendland seine alte Lehre wieder. Im Reiche des Alfonso el Sabio von Kastilien († 1284) kommt es zum Wiederaufleben der Astrologie, die von da an eine Rolle von immer steigender Wichtigkeit im europäischen Geistesleben spielt, um im Zeitalter der Frührenaissance zu außerordentlicher Verbreitung zu gelangen.

In weitausgreifenden, noch nicht abgeschlossenen Forschungen hat Warburg versucht, das Nachleben der Heidengötter als Sternbeherrscher und im speziellen ihre Darstellung in der Kunst der Renaissance klarzulegen.

Ein von ihm »entdecktes« Dokument, dessen vollständige Edition erst jetzt erfolgen soll, konnte er seinen Forschungen zugrundelegen: Ein Kompendium hellenistisch-orientalischer Zauberspraktik aus dem Kreise jenes großen »Heiden« Alfonso el Sabio.

Dieses Fundstück, in den Handschriften »Picatrix« genannt, ein Name, der nur eine Verballhornung aus »Hippokrates« sein kann¹⁰⁾, ist ein magisches Handbuch, wenn nicht das magische Handbuch des späteren Mittelalters. Wir verdanken es den religionsgeschichtlichen Forschungen der letzten Jahrzehnte, wenn wir ein solches Zauberbuch nicht mehr als bloßes Kulturkuriosum anzusehen gelernt haben,

sondern als religiöse Urkunde. Der Zweck eines solchen Zauberbuches ist, Kenntnisse zu vermitteln über die innerste Natur des Kosmos, die dem Menschen, dem Mikrokosmos es gestatten, sich in den Makrokosmos so einzufügen, daß er dessen Kräfte sich nutzbar machen kann. Der Picatrix besteht daher einmal aus ernsthafter theoretischer Kosmologie und dann aus deren Anwendungen, die wir praktische Magie nennen.

Ein integrierender Bestandteil dieser Magie ist das Bild. Bilder in Stein graviert und getragen oder an bestimmten Orten angebracht, haben geheime Kräfte. Das Bild zwingt die Kraft Gottes herbei, vorausgesetzt, daß es in bezug auf den Makrokosmos richtig angefertigt ist, d. h., daß das Material, aus dem es angefertigt wurde, der Tag und Stunde seiner Erzeugung zum Wesen des Gottes passen, dessen Abbild gemacht wird. Es handelt sich vor allem um die Bilder der *Κοσμοκράτορες τοῦ σκότους τούτου*, der sieben Planeten¹¹).

Das alles scheint höchstens folkloristisch von Interesse, kunstgeschichtlich aber uninteressant. Betrachten wir jedoch die Bildbeschreibungen, die uns der Picatrix erhalten hat, genauer, so entdecken wir da auch kunstgeschichtlich bekannte Bildtypen; vom Jupiter heißt es z. B.: Man graviert für ihn auf einen weißen Korundstein das Bild eines Mannes mit einer Krone auf dem Haupt, der sich auf einem Thron mit vier Beinen befindet, deren jedes auf dem Nacken eines Mannes steht, die Männer haben Flügel, er aber erhebt betend seine Hand.

Welches Bild sich dahinter verbirgt, ist unschwer zu erraten. Bei Pausanias wird der Zeus von Olympia folgendermaßen beschrieben¹²): Es sitzt aber der Gott auf dem Thron aus Gold und Elfenbein; ein Kranz liegt auf seinem Haupt. . . In der Rechten hält er eine Nike . . in der Linken ein Szepter. . . Der Thron aber ist bunt. . . Vier Niken sind an jedem seiner Füße usw.

Ein anderes Bild des Jupiter soll so angefertigt werden: Nach dem Buche »Nutzen der Steine« hat er (Jupiter) die Gestalt eines Mannes, der mit einem Mantel angetan ist, reitend auf einem Adler, in der Hand eine Lanze oder einen Stab.

Auch dieser Typus des Jupiter auf dem Adler ist in der antiken Kunst nicht selten, so kommt er auf den Münzen römischer Kaiser vor¹³). Um die Beispiele nicht zu häufen, nur noch die Bildbeschreibung des Mars. Nach dem Buche vom Nutzen der Steine des Ὑῤῥιδ hat er die Gestalt eines nackten Mannes, rechts von ihm ist das Bild einer Jungfrau, das ist Venus, welche steht und das Haar nach hinten zusammengebunden hat, und Mars legt die Hand auf ihren Nacken und seine Linke ist auf ihrer Brust, und er sieht ihr ins Gesicht.

Das ist die genaue Beschreibung der bekannten Gruppe von Mars und Venus. Warburg, der diese Einzelheiten noch kaum bearbeitet hatte, hat hier also zweifellos richtig gesehen: Der Bilderkreis des Picatrix ist die Etappe einer zweiten Linie des Nachlebens der antiken Plastik, einer Linie, deren Bedeutsamkeit ein-

leuchtet. Denn hier sind die Bilder der Götter nicht bloß Objekte wissenschaftlich-ästhetischen Interesses, hier sind sie tragende Glieder der Praktik einer geschlossenen Weltanschauungstheorie; zu diesen Dämonen betet man, an ihre Bedeutung für das eigene Leben glaubt man. Echt heidnisch ist ein solches Gebet zum Saturn aus dem Picatrix:

»O Herr, dessen Name erhaben und dessen Macht groß ist, erhabener Geist, o, Herr Saturn, du, der Kalte, der Trockene, der Düstere und Verderbliche, du, dessen Liebe auf-



Abb. 7. Jupiter-Darstellung aus der Krakauer Picatrix-Handschrift Cod. 793 D D III. 36 Bl. 379.



Assyrische Glocke (nach Bruno Meißner, Bab. u. Ass. Abb. 142).

richtig und dessen Wort getreu ist, du, der Kluge und Einsame, der Unergründliche, der sein Versprechen hält, der du kraftlos und müde bist, der du mehr Kummer und Traurigkeit hast, als irgend ein anderer, der du weder Freude noch Vergnügen kennst, du schlauer Greis, der du alle Kunstgriffe weißt, der du betrügerisch, klug und weise bist, der Gedeihen oder Verderben bringst und den Menschen glücklich oder unglücklich machst! Ich beschwöre dich, o höchster Vater, bei deinem großen Wohlwollen und deiner edlen Güte, tue für mich dieses und jenes«.

Es sei nur ein griechisches Astrologen-Gebet an Kronos zum Vergleich hierher gesetzt:

»Herr unser Gott, der Große und Höchste, der geschaffen hat und gebildet den Menschen, bei dessen Anblick die Hölle erzitterte und die Lebenden starben. Bei Deinem Namen und bei Deiner großen Macht beschwöre ich Dich, Kronos, bei der Höhe des

Himmels und bei der Tiefe des Meeres, daß Du in nichts mir Gehör verweigerst. Ich beschwöre Dich, Kronos, bei Deinem Alter und Deiner höchsten Stellung. Ich beschwöre Dich, Kronos, bei Deiner Schrecklichkeit (?), der Du die Macht hast zu allen Schäden und Schätze zu geben, und unterwirf alles geziemend. Wiederum beschwöre ich Dich, bei diesen Deinen Namen Ὀρφῶν, Ὀκπῆ, Τομῶν, Οὐλιόβ, Βερίμ, Οὐγράν, Σαρόμ, Ὀδῆλ, Σιέτ, Σατάδ. Kraft dieser Namen (beschwöre ich Dich), daß Du mir zuneigst Deine Gnade und Deine Kraft, zu der Handlung, die ich in dieser Stunde vollbringen will, damit sie gültig und echt befunden wird.«

Daß hier im Griechischen sowohl wie im Picatrix ungriechische Elemente in diese Gebete hineingeflossen sind, braucht weiter keine besondere Erörterung. Ist doch die Verehrung der Sterngötter an sich schon dem Griechentum und dem Römertum fremd, importiert aus Babylonien. So sind denn auch die Eigenschaften, die dem Kronos-Saturn in diesem Gebete beigelegt werden, aus griechisch-römischer Mythologie allein nicht zu erklären; wie auch die Bilder des Picatrix in einzelnen Stücken deutlich orientalisches Gut erkennen lassen. Da ist z. B. Jupiter geschildert mit Löwenkopf und Hahnenfüßen, wie unsere Abbildung (Abb. 7) zeigt, eine echt orientalische Mischung¹⁴).

Das 13. Jahrhundert war sich über den übernationalen Charakter dieser Gottheiten, die es mit den lateinischen Namen belegte, durchaus nicht so unklar, wie wir etwa glauben würden. Als seine Quellen betrachtet z. B. der Reg. 1283 — eine Handschrift, die Warburg entdeckte und die ebenfalls dem Alfonsokreis angehört — nicht nur die Griechen sondern auch die Babylonier und einen Inder Kancaf¹⁵). Aber für die weitere Entwicklung bleibt es entscheidend, daß der Name, und in überwiegendem Maße die Bildform, aus der griechisch-römischen Antike genommen wurde. Es hat vielleicht einen Augenblick gegeben, wo das Fremdartige, Ungriechische so stark war, und die Tatsache, daß die Weisheit von Arabern geliefert wurde, so im Vordergrund stand, daß es schien, als sollte die Erinnerung daran ausgelöscht werden, daß es der Hellenismus war, der die Kraft hatte, alle diese verschiedenen Elemente in ein Gedankensystem zu bringen. Ich meine jene Zeit, als man antik mit sarrazin gleichsetzte¹⁶). Aber die formende Kraft des griechischen Denkens war so mächtig, daß es auch hier siegreich blieb, so daß man die ungriechischen Gestirngötter mit ihrem griechisch-römischen Namen benannte und die Form ihrer Betrachtung der späten griechischen Philosophie entlehnte.

Es ist hier nicht der Raum um zu zeigen, welches die Schicksale dieser magischen und astrologischen Antike von da ab bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts gewesen sind, darzustellen, wie sie in Roger Bacon einen begeisterten Verehrer fand, wie Cecco d'Ascoli seinen Glauben an sie mit dem Leben bezahlte und auf welchen Wegen sie von Spanien aus sich über ganz Europa verbreitet hat. Eines ihrer Hauptvehikel war die medizinische Wissenschaft; denn da der Körper der

Mikrokosmos ist, muß man die Kräfte des Makrokosmos erkennen, um jene kosmischen Einflüsse wirksam werden zu lassen, die krankhafte Zustände in gesunde verändern.

So finden wir denn in dem medizinischen Werk eines der größten florentinischen Renaissance-Gelehrten noch die Lehren unseres Picatrix in wenig geänderter Form wieder, in der Abhandlung *De Vita triplici* des Marsiglio Ficino. Darin¹⁷⁾ werden Bilder der Sterngötter besprochen, Amulette, die fast genau mit denen aus den spanischen Zauberbüchern übereinstimmen und, was wesentlich ist: Marsiglio gibt nicht bloß seine Rezepte für Heil-Amulette, sondern auch die ganze natur-philosophische Begründung für deren Heilkraft. Es müssen die wunderbaren Kräfte der Strahlen der Sterne sein, die den Bildern, die der Weise in die Steine schneidet, magische Wirksamkeit verleiht. In einer umfassenden und höchst lesenswerten Abhandlung¹⁸⁾ setzt sich Marsiglio mit dem Problem auseinander, ob es denn möglich sei, daß eine irdische Handlung übernatürliche Wirkung hervorrufen könne. Die Steine sind ein Teil des Alls, wenn sie dem Kranken Heilung bringen, ist das daher kein Wunder. Aber wenn das Metall oder der Stein skulpiert wird, dann sieht man nicht, daß er eine neue qualitas annimmt, daher zweifeln die meisten, daß die Bilder wirklich heimliche Kräfte haben. Marsiglio aber fährt an dieser Stelle fort: Er könne das doch nicht leugnen, denn omnis antiquitas und alle Astrologen haben an deren wunderbaren Kräfte geglaubt¹⁹⁾. — Deutlicher vielleicht als irgendwo tritt hier die antiquitas als Quelle magischer Erkenntnisse und als Kronzeuge für deren Wirksamkeit hervor. Marsiglio erscheint als der unmittelbare Fortsetzer der spanischen Renaissance des Hellenismus im 13. Jahrhundert.

Und doch bedeutet dieses Buch Marsiglios etwas Neues. »Daß du glücklich lebest und handelst, erkenne zuerst deinen Geist, Stern, Genius und den Ort, der ihm angemessen ist« lautet die Überschrift des 23. Kapitels. »Wie die Litterati ihr Genie erkennen und ein Leben führen, das ihrem Geist angepaßt ist«, die des 24²⁰⁾. Die alten astrologischen Erkenntnisse werden also zu einer Lebenskunde für die Oberschicht des neuen Renaissance-Menschen genützt: die Schicht der Litterati. Den Gestirn-gemäßen Weg zu einer — unkirchlichen — Vita contemplativa will Ficino in diesem Buch »De vita coelitus comparanda« die Menschen erkennen lehren. Saturn ist das Gestirn, unter dessen Herrschaft alle, bei welchem Studium immer, voll Fleißes sind, und zum tiefsten Wissen gehört nicht nur die Hilfe des Merkur sondern vor allem die des Saturn, des großen strengen Gottes der Weisheit, der am bittersten sich an jenen rächt, die die Vita contemplativa heucheln und nicht führen²¹⁾.

Durch Giehlow²²⁾ wissen wir, welchen außerordentlichen Erfolg Ficanos Schrift hatte und daß sie es war, die auf die Konzeption von Dürers »Melencolia. I« entscheidend eingewirkt hat. Durch Warburgs Forschungen sehen wir jetzt die ganze Linie, die von jener spanischen wiedererweckten Antike bis zu Dürer führt. Die

Melencolia ist die Darstellung der Vita contemplativa im Zeichen des Saturn, jenes Gottes der Weisen, zu dem der Gläubige im Picatrix sein Gebet empor schickt; ein Zauberamulett wie wir es ebenfalls im Picatrixkreis finden, das magische Quadrat, soll ihn vor den schädlichen Einflüssen, die auch vom Saturn kommen können, schützen, indem sie dagegen die wohltätige Kraft des Jupiter herbeiruft. Selbst in ihrer Pose geht die Melancholie auf hellenische Tradition zurück, die Spanien dem abendländischen Mittelalter aus arabischen Quellen vermittelte: in einem spanischen Schach-Zabelbuch jenes Königs Alfons heißt es: Saturn wird dargestellt als bekümmelter Mann, der sein Kinn in die Hand stützt²³). Und in dem Charakter des Saturninischen liegt zweifellos auch etwas von dem Schmerzlichen begründet, das die Gestalt ausdrückt, sie gehorcht dem Dekret ihres Gestirnes: sie sinnt lange und schmerzlich über verborgene Weisheit.

Enthält so die »Melencolia« die alten hellenistischen astrologischen Elemente, so sind sie doch, wie Warburg gezeigt hat, in einem neuen Sinn geformt. Dürer hat in der »Melencolia«, wie es Warburg dokumentarisch nachzuweisen gelang, ein Abbild seines eigenen Denkens geschildert. Hier ist also die dämonische Antike an Dürer eng herangetreten, die Welt der Talismane und Amulette, der ehrfürchtigen Gebete an die Götzen der Sterne. Dürer stellt die »Melencolia« nicht im klassischen Gewand dar, sie so gleichsam ästhetisch entzaubernd, bei ihm ist kein Bruch mit der Bild-Tradition, er entwickelt sie nur weiter in ein neues Reich: in das Reich des Humanistischen. »Aus dem kinderfressenden, finsternen Planetendämon, von dessen Kampf im Kosmos mit einem anderen Planeten-Regenten das Schicksal der beschienenen Kreatur abhängt, wird bei Dürer durch humanisierende Metamorphose die plastische Verkörperung des denkenden Arbeitsmenschen.«

Zu Dürer also führt eine Linie von der hellenistisch-spanischen Astrologie; eine zweite führt nach Ferrara, nach dem Palazzo Schifanoja. Man ist der Deutung seiner Fresken bis auf Warburg ratlos gegenüber gestanden.

Erst Warburg hat dargelegt, daß sie nach einem genau ausgedachten, zum Teil uralten System aufgebaut sind. Die drei Streifen übereinander (Abb. 8) sind ein auf die Ebene übertragenes Sphärensystem: den innersten Kern der Erdsphäre bezeichnet der untere Streifen, mit den Bildern aus dem Leben des Herzogs Borso, der illustrierte Haus- Hof- und Staatskalender.

Im mittleren Streifen sind die Bilder des Tierkreises und seiner Beherrscher.

Im obersten endlich schweben dann die 12 olympischen Götter als Beschützer der Monate.

Die Darstellungen der Olympier sollen uns noch später in anderem Zusammenhang beschäftigen. Hier müssen wir uns den sonderbaren Dämonengestalten des mittleren Streifens zuwenden, weil sie uns erkennen lassen, in welchem Maße diese ferrarische Hofgesellschaft und ihre Maler mit Astrologie vertraut waren.

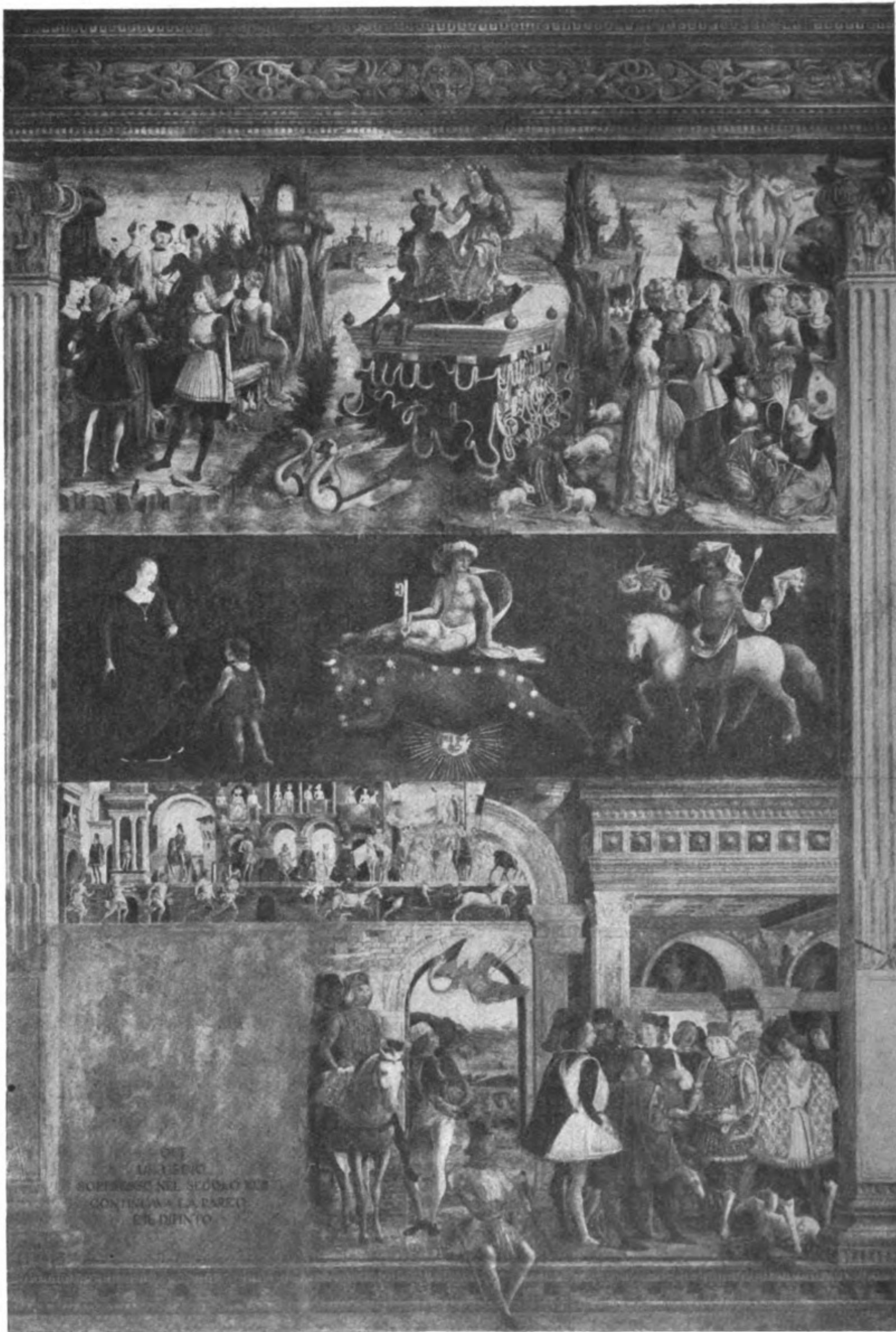


Abb. 8. Aus den Fresken des Pal. Schifanoja in Ferrara von Cossa: Venus und ihre »Kinder«, Stier und Dekane. Höfisches Leben im Monat April.

Bilder der Dekan-Figuren hat Warburg in ihnen erkannt, d. h. die Darstellung der Beherrscher von je 10 der 30 Grade, die jedem Tierkreiszeichen zukommen, deren Sphäre dieser zweite Streifen bildet und die dort ebenfalls dargestellt sind u. zw. in der Reihenfolge, die den Monatsgöttern darüber entsprechen. Zum März gehört der Widder, zum April der Stier usw. Als erster Dekan des Widders ist nun z. B. ein schwarzer, zornig beobachtender, aufrechter Mann dargestellt, in



Abb. 9. Aus den Fresken des Pal. Schifanoja in Ferrara: Apollo und seine Kinder, Gemini und Dekane.

einem gegürteten Gewand; als dritter Dekan der Zwillinge ein Mann mit Pfeil, Bogen und Köcher.

In den Schriften des größten Astrologen, den der mittelalterliche Orient hervorgebracht hat, des Abû Ma'sar, dessen Angaben die direkte oder zumindest die indirekte Quelle für das Programm der ferraresischen Fresken gebildet haben, wird die Reihe dieser Dekane als indisch bezeichnet und Warburg hat tatsächlich nachweisen können, daß dem Abû Ma'sar ein indischer Text vorgelegen hat. Aber, und das ist das Wichtige: diese indische Weisheit war ihrerseits gar nicht rein indisch, sondern verwertete jene griechischen Quellen aus dem Zeitalter des Hellenismus,

denen es gelungen war, die Wissenschaft Vorderasiens und Ägyptens in die Form zu bringen, die Jahrhunderten dann Gesetz wurde. So ist der zornige Mann, der als erster der »indischen« Dekane beim Widder dargestellt ist, ägyptischer Herkunft. In Ägypten trug dieser Dekan als Attribut das Doppelbeil. Warburg konnte nachweisen, daß in der indischen Quelle des Abû Ma'sar, tatsächlich gesagt wird, er hält ein Beil aufrecht. Und wie dieser Dekan aus ägyptischer Astrologie, so stammen andere aus griechischer: Der Mann mit Pfeil und Bogen bei den Zwillingen (Abb. 9) ist niemand anderer als Apollon, der auf seiner Wanderung von Griechenland nach Indien und von da wieder über Spanien nach Italien zum furchterweckenden »indischen« Sterndämon geworden ist²⁴). Daß aber diese indischen Dekane vielleicht bloß durch ihre Sonderbarkeit anziehende, ganz unverstandene Bilder waren, das zu glauben, verbietet die Erkenntnis des Gesamtaufbaues der Freskenreihe in Ferrara; bilden sie doch darin tragende Glieder des im Grunde echt hellenistischen Systems der Kosmologie, das Borso hier an den Wänden seines Palastes hat darstellen lassen. In den Gestalten der Astrologie, die vom Gläubigen der Renaissance als Erbe der Antike angesehen werden, vermitteln die Araber dem Abendland ein Dämonentum, das seine Wurzeln im Orientalischen ebenso sehr hat wie im Hellenischen. Von bedler Einfalt und stiller Größe ist in dieser Götzenwelt nicht die Rede.

Wenn irgendwo, so wird hier im Palazzo Schifanoja deutlich, wie entsetzlich lebendig, wie unklassisch erregend die antiken Dämonen für den Frührenaissance-Menschen sein konnten. Hier wie beim Orfeo ist ihm die Antike, wenn auch in anderer Weise, Führerin zur Darstellung des Pathos.

* * *

II. DIE AUSEINANDERSETZUNG ZWISCHEN DEM FRANZÖSISCH-BURGUNDISCHEN REALISMUS UND DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE.

Das Antik-Dämonische und Dionysische dringt nicht kampflos in den Stil der Frührenaissance ein. Es hat den Widerstand zu überwinden, den ihm der herrschende Realismus einerseits bietet, das immer stärker werdende Verständnis und die Vorliebe für die olympische Antike andererseits.

Neben antikischer Bewegtheit und Pathetik steht in der Kunst der Frührenaissance die antikische Ruhe und stille Größe, neben den astrologischen und magischen Dämonen die olympische Götterwelt. Zur gleichen Zeit fast als Francesco Cossa an den Wänden des Palazzo Schifanoja Venus als Gestirnherrscherin für die sterngläubigen Este verherrlicht, verherrlicht Botticelli die Geburt der olympischen Aphrodite für Giuliano de' Medici.

Der Colleoni wie der Gattamelata, beide gehen im letzten Grunde auf die Antike zurück, aber der Gattamelata unterscheidet sich wesentlich dadurch von

dem späteren Werk, daß sein Schöpfer die hohe Gravitas des antiken Vorbildes sich zum Muster nahm, nicht die Bewegtheit. Derselbe Donatello schafft zur gleichen Zeit die von heidnischem Pathos durchströmten Reliefs der Kanzel von S. Lorenzo und die von olympischen Ruhe erfüllten Reliefs im Hof des Palazzo Riccardi, nachdem er schon vorher im David den Typus lässiger, apollinischer Schönheit verherrlicht hat.

Dieses olympische Element, dessen Macht Warburg deutlich erkennt, in seinem Werden zu verfolgen, hatte er weder objektiv noch subjektiv Veranlassung, denn gerade dieses Element ist ja seit Winckelmanns Tagen immer und immer wieder betont worden.

Alles Antike aber, Dionysisches und Appollinisches — da wo es den Späteren die Formeln für den Ausdruck des Pathetischen gibt und für die Darstellung olympischer Ruhe — bildet eine innere Einheit dem gegenüber, was in der Epoche der »Wiedererweckung« das formende Denken der Künstler des Westens beherrscht: gegenüber dem spätgotischen Realismus; und dennoch sind, wie Warburg gezeigt hat, dieselben italienischen Künstler, die begierig die Antike aufnehmen, oft zugleich auf das stärkste abhängig vom westlichen Stil. Hier liegt das

Zentralproblem der Psychologie des Frührenaissance-Künstlers, der flandrischen Naturalismus und antiken Idealismus in seiner Kunst vereinigen konnte. Um hier schärfer zu sehen, macht Warburg zuerst den Versuch, sich geschichtlich darüber klar zu werden, wie das Eindringen der antiken Formeln in den vom Westen beeinflussten Stil der Frührenaissance erfolgt ist.

In mehreren Untersuchungen hat Warburg zuerst das Urkundenmaterial für die Geschichte des Einflusses der Flandrer auf das medicäische Florenz gesammelt und bearbeitet. Er konnte zeigen, mit welcher Vorliebe die in Flandern ansässig gewordenen Vertreter der großen Florentiner Geschäftshäuser sich von



Abb. 10. Raub der Helena, Zeichnung aus dem »Florentine picture chronicle«.

den berühmten nordischen Malern darstellen ließen. Nicht nur — was ja längst bekannt, wenn auch nicht in seiner Bedeutung erkannt war — der Arnolfini von Jan van Eyck, Tommaso Portinari von Hugo van der Goes, sondern auch Angelo Tani von Memling usw. Warburg konnte zeigen, daß auch der Stifter des Jüngsten Gerichts von Memling in Danzig, ebenfalls einer der in den Niederlanden ansässigen italienischen Geschäftsleute gewesen ist. Vor allem aber konnte er den Nachweis erbringen, daß die Medici selbst den Import flandrischer Kunst begierig verlangten, ja daß ihr Palast mit flandrischen Kunstwerken, den »tele fiandresche« gefüllt war. Ein Blatt, wie der Raub der Helena (Abb. 10), aus dem »Florentine Picture Chronicle«²⁵⁾ zeigt uns das Klassisch-Antike in Kampf und Frieden mit dem Flandrischen: oben der antike Fries, unten das Paar »alla francese«. Derselbe Kampf zwischen Trachtenrealismus und antikem Bewegungsidealismus spielt sich nun fast allerorten in der Florentinischen Kunst ab: bei Ghirlandajo ebenso wie bei dem sogenannten Maso da Finiguerra, bei Botticelli wie bei den Cassoni-Malern. Die Geschichte dieses Zwiespaltes zu erforschen, historisch gültige Antwort auf die bedrängende Frage zu finden, wie es geschah, daß zwei so verschiedene Elemente eine doch so eminent einheitliche Kunst hervorbringen wie die der Frührenaissance, war die Aufgabe Warburgs.

Als Leitmotiv für diese Untersuchungen über die historische Auseinandersetzung zwischen Westeuropa und Italien wählt Warburg die Darstellung der olympischen Götter seit der Renaissance des 12. Jahrhunderts. Sein Hauptfundstück ist der *Libellus de imaginibus Deorum* eines gewissen Albricus²⁶⁾. In ihm entdeckt er das mythologische Handbuch des hohen Mittelalters und der Frührenaissance²⁷⁾.

Über den Autor dieses Libellus, dessen bisher bekannte Handschriften nicht über das 14. Jahrhundert hinaufreichen, sichere Daten zu ermitteln, ist noch nicht gelungen. Albricus soll in London gelebt haben und 1217 gestorben sein. Da 1217 das Todesjahr eines andern sehr bekannten Antiken-Kenners ist, der ebenfalls in London lebte, und da in einigen Handschriften dieser auch als Autor des dem Albricus ebenfalls zugeschriebenen »Mythographus III« genannt wird, wird anzunehmen sein, daß jener sonst scheinbar ganz unbekannte Albricus überhaupt nur einem handschriftlichen Mißverständnis seine Existenz verdankt und daß der 1217 wirklich verstorbene »Humanist« Alexander de Sto. Albano, genannt Alexander Neckam, der wahre Autor sei. Doch sind wir hier, solange eingehendere philologische Untersuchungen fehlen, auf diese recht unsicheren Vermutungen angewiesen.

Von vorneherein ist es denkbar, daß ein Mann des 12. Jahrhunderts eine Abhandlung über die Götterbilder der Heiden verfaßt habe. Um einen Malertraktat kann es sich hierbei allerdings nicht gehandelt haben; für welche Maler sollte er denn verfaßt sein? Zweifellos dürfen wir aber starke antiquarische Inter-

essen im 12. Jahrhundert voraussetzen. Das große naturwissenschaftliche Werk jenes Alexander Neckam ist z. B. voller Reminiscenzen aus der Antike, ebenso wie die Schriften des Joh. von Salesbury. Die Lieder der Goliarden, aus denen soviel Verständnis für antik-heidnisches spricht, entstanden in dieser Zeit. Es ist das Jahrhundert stärksten byzantinischen Einflusses in der bildenden Kunst, das Jahrhundert der toscanischen Proto-Renaissance-Bauten. Hildebert von Lavardine, ein Zeitgenosse des »Albricus«, schrieb damals die schönsten mittelalterlichen Verse über Rom und die Plastik der Alten:

Nichts wiegt, Roma, dich auf, ob auch du beinah' in Ruinen;
Wie gewaltig du warst, lassen die Trümmer noch sehn.
Alter zerstörte die Pracht und die stolzen Bogen der Kaiser,
Götter und Tempelgepräng liegen begraben im Sumpf.
All die errungene Macht stürzt, die der grimme Araxes
Fürchtete, da sie stand, da sie gesunken, beklagt;
Welche der Könige Schwert, des Senates sorgliche Weisheit,
Welche die höchste Gewalt selber zum Haupte ersehn;
Welche lieber allein, mit Verbrechen beladen sich wählte
Cäsar, als daß er sie fromm hätte mit andern geteilt.
Alles beuget sein Stolz ins Joch, Freund, Feinde, Verbrechen,
Zwingt mit Gesetzen das Recht, kauft sich mit Geldern das Volk,
Alles förderte einst der Weltmacht Werden, der Ahnen
Sorge, das gastliche Recht, Freundschaft und Wasser und Land.
Steine und Kräfte zum Bau, Geld sandte der Nord und der Süden,
Und zur gewaltigen Burg dehnten die Hügel sich aus.
Schätze spendeten dann die Fürsten und Segen das Schicksal,
Künstler beharrlichen Fleiß, einige Hilfe der Welt.
Dennoch fiel die Stadt: was läßt sich Würdiges sagen
Als nur das eine von ihr: Rom war — das einzige — Rom!
Nicht die Länge der Zeit indes, nicht Flamme, nicht Eisen
Konnte raffen dahin alle die schimmernde Pracht.
Menschlicher Kunst gelang's, so groß dies Rom zu gestalten,
Daß zu zerstören es ganz nimmer den Göttern gelang.
Möchten vereinen sich auch zum Neubau Marmor und Schätze,
Neue fürstliche Gunst, trefflicher Künstler Geschick,
Nimmer zur Mauer empor wird rücken doch die Maschine,
Noch aus den Trümmern heraus wieder sich heben der Bau.
So viel bleibt noch bestehn, so viel sinkt, daß nie das Neue
Würdig das Alte ersetzt noch das Zerstörte ergänzt.
Götter bewundern hier selbst die hehren Göttergestalten,
Und dem erdichteten Bild möchten sie gleichen gar gern;

Nimmer vermochte Natur den Göttern ein Antlitz zu formen,
 Wie es menschliche Kunst strahlend von Schönheit erschuf.
 Was zu Göttern sie macht, das ist ihr Antlitz; Verehrung
 Finden sie nicht durch sich, nur durch die Wunder der Kunst²⁸⁾.

Daß der Libellus im 12. Jahrhundert entstanden sei, wäre also nicht ausgeschlossen. Das antiquarische Interesse war damals sicherlich so stark, daß die Bedingungen für seine Entstehung gegeben waren.

Es ist wichtig zu sehen, aus welchen Quellen Albricus geschöpft hat. Maass, der erste Philologe, der auf ihn hinwies²⁹⁾, hat gemeint, Albricus beschreibe wirklich von ihm gesehene Bilder antiker Götter. Spätere Untersuchungen haben etwas ganz anderes erkennen gelehrt³⁰⁾. Die Resultate dieser philologischen Untersuchungen sind so wichtig, daß hier etwas näher auf sie eingegangen werden soll.

Albricus scheint gar keine antiken Bildwerke oder antiken Handschriften mit Götterbildern für sein Werk verwendet zu haben. Die lebhaften Beschreibungen, die er von den Bildern der Heidengötter liefert, sind seine eigene Erfindung³¹⁾. Die Elemente dazu hat er aber aus der Literatur erhalten. Um nur einige Beispiele zu geben; von Jupiter heißt es, er wird dargestellt: in sua maiestatis sede sedens. Dazu ist zu vergleichen die Bildbeschreibung bei Porphyrios: Κάθεται δέ, τὸ ἐδραῖον τῆς δυνάμεως αἰνιττόμενος³²⁾. * Sceptrum Regium in manu tenens heißt es weiter. Die griechische Quelle dazu ist beim Cornutus erhalten: τὸ δὲ σκῆπτρον, βασιλικὸν φόρημα ὑπάρχον, ebenso für das weitere: ex altera scilicet dextra fulmina ad inferos mittens τὸ δὲ κράτος (i. e. fulmen) ὃ ἐν τῇ δεξιᾷ χειρὶ κατέχει³³⁾.

Nun hat Albricus ja sicher nicht die griechischen Quellen selbst benutzt und wir wissen auch in den meisten Fällen, welche lateinischen Bearbeitungen ihm als Quelle gedient haben, aber der Nachweis der griechischen Quellen ist deswegen wichtig, weil er allein uns ermöglicht, die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge klar werden zu lassen. Denn beide, Porphyrios wie Cornutus schreiben keine Malertraktate sondern philosophische Abhandlungen über die Götterbilder. Beide geben deren Allegorese um die alten Idole dem spätantiken Denken wieder lebendig zu machen³⁴⁾.

Aus dieser griechischen Literatur, die die Formprobleme nicht kennt, sondern nur den Bildinhalt berücksichtigt, kann ein mittelalterlicher Autor schöpfen³⁵⁾, aber er verwendet die alten Elemente zu etwas Neuem. Er verbindet die Stücke zu einer neuen Einheit. Wie Albricus sich ein antikes Venusbild vorstellt, sei als Beispiel hier hergesetzt:

»Venus nimmt den fünften Platz unter den Planeten ein, darum wird sie an fünfter Stelle dargestellt. Es wurde also Venus als schönes Mädchen gemalt; nackt schwimmt sie im Meer, hält in der Rechten eine Muschel empor; ein Kranz weißer und roter Rosen schmückt das Haupt dieser Venus, und Tauben, die sie umflattern, begleiten sie. Dem Vulkan, dem rohen, scheußlichen Gott des Feuers

war sie zur Ehe bestimmt. Er steht zu ihrer Rechten, vor ihr aber sind drei nackte Jungfräulein, die man die Grazien nannte. Von ihnen kehren zwei uns ihr Antlitz zu, die dritte aber kehrte den Rücken. Neben ihr steht auch Cupido, ihr Sohn, geflügelt und blind, der mit Pfeil und Bogen, die er hält, nach Apollon geschossen hatte; darum fürchtete er den Zorn der Götter und floh in der Mutter Schoß³⁶⁾.«

Dieser Albricus ist nun einer der Hauptvermittler, deren sich die antike Götterwelt bedient, um wieder zur Herrschaft zu gelangen. Über Frankreich und



Abb. 11. Mars-Darstellung aus der Ovide-moral.-Handschrift. Cod. Vat. Reg. 1480 Bl. 263 r.

Burgund wandert er nach Italien, nach der Lombardei und Ferrara, über drei Jahrhunderte braucht er zu seiner Wanderung. Immer von neuem werden seine munteren Bilder illustriert. Die Geschichte der Albricus-Illustration benutzt Warburg als Erkenntnisobjekt der Auseinandersetzung zwischen Westen und Süden am Ausgang des Mittelalters und am Beginn der Renaissance. An der Geschichte der Albricus-Illustrationen wird sich historisch darstellen lassen, wie westlicher spätgotischer Realismus und italienischer, antikischer Idealstil zur Einheit der Frührenaissance-Kunst wurden.

In einem Lieblingsbuch des späteren Mittelalters fand Warburg den Albricus zunächst wieder: in der lateinischen Ausgabe des moralisierten Ovid. Dem großen Werk ist eine Einleitung »de formis et figuris deorum« vorgesetzt, und diese ist nichts anderes als eine Auslegung unseres Libellus. Moralisch werden hier

die Götterbilder jenes Albricus ausgedeutet. Es ist nicht unmöglich, daß auch schon bei Albricus allegorisierende Auslegungen versucht waren; so wie sie in der Einleitung zum moralisierten Ovid vorliegen, waren sie jedenfalls im 14. Jahrhundert sehr beliebt. Ein intensives Interesse für die Antike ist erweckt. Noch greift man nicht zurück auf neue Funde, noch gräbt man nicht nach den Statuen, man sucht — und findet — die Eingliederung der alten, neu-entdeckten Welt in das eigene Denken. Die Gestalten der antiken Götter sind noch nicht plastisch, sie sind Symbole, Erscheinungsformen der eigenen Weltanschauung, Naturphilosophie und Ethik.



Abb. 12. Mars mit Romulus und Remus, Wolf, Pavor, Pallor und Insidiae; ferner Mercurius. Aus Cod. Monac. lat. 14271.

»Antike« darzustellen wird im 14. Jahrhundert eins der beliebtesten Themen der Handschriften-Illustratoren im Westen. Prachtvolle Ovid- und Terenz Ausgaben und Handschriften des Valerius Maximus entstehen. Man schildert das römische Leben, römische Feste werden dargestellt, geheimnisvolle Kulte der Alten beschäftigen das 14. Jahrhundert. Warburg hat immer wieder darauf verwiesen, wie stark das Streben dieser Epoche nach Wiedergabe echt antiker Stofflichkeit gewesen ist. Sie hat nun auch die Bildtypen für den Albricus geschaffen. Sache einer Spezialuntersuchung wird es sein, ihren Ursprungsort und ihre Ursprungszeit genau festzustellen. Die frühesten bisher bekannten Ovidhandschriften mit Albricus-Illustrationen, der Paris. 6986 und der Vat. Reg. 1480, können ihrem Stil nach erst um 1370 entstanden sein³⁷). Doch darf wohl angenommen werden, daß die Vorbilder dafür schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts angefertigt wurden.

Es hat sich eine feste Tradition für diese Darstellungen herausgebildet, die bis in die Druckkunst hinein geht, die dann zu Ende des 15. Jahrhunderts die alten Miniaturentypen in den neuen Holzschnittstil überträgt.

Charakterisiert sind die Darstellungen in den Ovid-Handschriften und -Drucken dadurch, daß sie den Reichtum der Albricus-Bildbeschreibungen auf wenige bild-



Abb. 13. Taddeo di Bartolo, Jupiter und Mars. Ausschnitt aus dem Fresko im Pal. Pubblico in Siena.

mäßig wirksame Gestalten reduzieren. Aus dem Apollo-Mythus, wie ihn Albricus schildert, werden z. B. die Musen weggelassen, bei der Venus-Schilderung Vulkan, bei Saturn Ops. Durch diese Vereinfachung des Bildinhaltes wird ein straffer Kompositionsaufbau ermöglicht, wie ihn der herrschende französisch-giotteske Stil verlangte. Schon ein Vergleich des Marsbildes (Abb. 11) mit einer früheren mittelalterlichen Marsdarstellung (Abb. 12) aus Cod. Monac. lat. 14. 271³⁸), einer Illustration zum Remigius 39), mit Romulus und Remus, dem Wolf und außerdem noch Pavor, Pallor und

Insidae — lehrt deutlich erkennen, daß es diese künstlerischen Gründe waren, die die Verringerung des Bildinhaltes verlangten. Dieser Illustrator setzt in einer Art Bilderschrift die einzelnen Teile der Darstellung nebeneinander, wohl der Beschreibung entsprechend, die sein Text enthielt. Der französische Miniator dagegen faßt die Teile zu einer einheitlichen Raumkomposition zusammen. Daß es italienische,

speziell giotteske Einflüsse waren, die die Illustrationsfreude beschränkten, zeigt deutlich der Vergleich mit italienischen Darstellungen aus dem Albricuskreis.

Taddeo di Bartolo hat in Siena die Roma mit vier ihrer Hauptgötter dargestellt. Diese Götterbilder sind nicht in genauem Anschluß an Albricus; gerade der Mars (Abb. 13) aber auf seinem Streitwagen, die Geißel schwingend, unter ihm der Wolf zeigt, daß indirekte Zusammenhänge unbedingt vorliegen. Das Wesentliche ist nun, daß zwar auch der italienische Künstler durchaus nicht auf antikplastische Vorbilder unmittelbar zurückgreift, aber dennoch aus dem Geist der giottesken Kunst die alten mittelalterlichen Linien-Schemen in neue plastische Formen umgießt. Unter dem Einfluß dieser giottesken Illustratoren hat dann offenbar der französische Illustrator seine Reduktion des Bildinhaltes bei Albricus vorgenommen.

Man sieht hier, wie ungemein kompliziert die Einflüsse sind, die bald vom



Abb. 14. Venus-Darstellung aus der Planeten-Serie des Dresdner Kupferstich-Kabinetts.

Norden nach dem Süden, bald vom Süden nach dem Norden gehen. Der Westen schafft das klassische Götterbilderbuch und er zuerst illustriert es. Aber die Form, in der er es zuerst illustriert, ist intensiv vom plastisch denkenden Süden beeinflusst. Andererseits sehen wir deutlich, wie der Süden seine Göttergestalten in nordischem Gewand erhält.

Petrarca übersetzt dieselben Bildbeschreibungen des Albricus in den hohen pathetischen Stil⁴⁰⁾, die die Chaucer und Lydgate⁴¹⁾ in die Volkssprache übertragen, und wir wissen weiter, daß Petrarca es war, durch den Bersuire, der Verfasser des moralischen Ovid, den Albricus kennen lernte⁴²⁾.

Um 1420 können wir feststellen, daß die Antiken-Darstellungen, speziell die

Albricus-Illustrationen in ein neues Stadium eintreten. Das lehrt eine Serie von Planeten-Darstellungen im Dresdner Kupferstich-Kabinett⁴³⁾, die ihrem Inhalt nach in den Albricus-Kreis gehört, und die um 1420 entstanden ist. Die Blätter (Abb. 14) zeigen gegenüber den Ovid-Illustrationen einen neuen Stil. Die alten architektonisch strengen giottesken Kompositionstypen sind durch den neuen Naturalismus aufgelöst und die einzelnen Gestalten erhalten einen völlig veränderten Ausdruck. An die Stelle der alten Göttertypen treten individuelle Erscheinungen. Eine ungemeine Lust am Fabulieren erfüllt die Blätter. Eine Freude an den Mythen, die die Zeit vorher nicht gekannt hat. Charakteristisch ist, daß Figuren hinzu erfunden werden,



Abb. 15. Venus-Darstellungen
a) aus Cod. Monac. germ. 398.

b) dem Guariento-Fresco in
den Eremitani, Padua.

c) der Modenes. Hs. Cod. DCXCVII,
Bl. XI.

von denen der Text gar nicht spricht. So die Dame mit der Harfe, gegen die Amor seinen Pfeil schießt. Dazu kommt noch eine Tatsache, die sehr merkwürdig ist: eine ganze Anzahl von Damen und Herren sind nackt geschildert; Venus als Venus pudica, wenn auch eine der Grazien ihr das Tuch vorhalten muß. Hier liegen also schon erste Ansätze zu einer antikischen Gestaltung vor, die aber noch kaum formal sind. Keine antike Statue hat dieser Venus unmittelbar als Vorlage gedient, sondern die Gestalten des neuen Realismus vom Typus der Eva aus den Heures des Duc de Berry. So bahnt sich durch den Einfluß des neuen Naturalismus die Säkularisierung der antiken Mythologie an.

Den Vollzug dieses Umschwungs in Italien zeigt folgendes Beispiel, das sich zwar ebenfalls auf Planetendarstellungen, aber nicht auf solche aus dem Albricuskreis bezieht. Schon längst ist auf die enge Verwandtschaft der Fresken des Guariento in Padua mit den Miniaturen einer modensischen Handschrift hingewiesen worden. Adolfo Venturi wollte es sogar für möglich halten, daß die Handschrift

dem Freskomaler als direkte Vorlage gedient habe⁴⁴⁾. Bei genauerem Hinsehen enthüllt uns der Vergleich (Abb. 15) wichtige Entwicklungsphänomene. Das Venus-Fresko zeigt die Göttin die sitzend sich einen Spiegel vorhält. Es ist nicht unklar woher der Typus dieser Darstellung kommt, letzten Endes aus der französischen Kathedral-Plastik. Die Filiation läßt sich unschwer zeigen. Im Buchdeckel einer Münchner deutschen Handschrift⁴⁵⁾ finden wir eine italienische Venus-Darstellung von demselben Typus, die ganz deutlich im Typus der Luxuria von Notre Dame in Paris⁴⁶⁾ gebildet ist. Gerade diese Herleitung läßt den echt mittelalterlichen symbolischen Charakter des Guarientobildes scharf erfassen, der sich in der giottesk-französischen Stilisierung unserem Gefühl auch so deutlich mitteilt.

Und nun die Darstellung der modenesischen Handschrift von ca. 1420. Ein nettes nacktes Mädchen mit roten Wangen, zarter Brust und schönem langen Haar hält da in der Rechten ihren Spiegel, in der Linken, nach antikischer Art, das Cingulum. Nichts mehr von Anklängen an geistliche Symbolik begegnet hier — ein echtes Weltkind steht in dieser Venus vor uns. Ihrem Wesen nach scheint sie eine echte Schwester des Mädchens mit Spiegel und Kamm zu sein, als die jenes Dresdner Blatt die Venus schildert. Die Säkularisierung bis ins einzelne zu studieren und zwar im Bilderkreis des Albricus selbst, erlaubt uns nun eines der schönsten Fundstücke Warburgs: der Codex Reginensis 1290.

Er enthält den Text jener Götterbilder des Albricus⁴⁷⁾ mit ausführlichen Illustrationen die ihrem Stil nach zweifellos in Oberitalien um 1420 entstanden sein müssen, möglicherweise im Kreis der lombardischen Kunst, denn dafür spricht folgende Beobachtung Warburgs:

Der Codex ist zum Teil reskript; Warburg konnte nun durch Lesung der wichtigsten in der ursprünglichen Handschrift vorkommenden Namen erkennen, daß das Pergament zuerst zur Aufzeichnung Pavesischer Urkunden gedient hat⁴⁸⁾. Wir haben hier also ein Dokument vor uns, das seinem Stil nach sicher in Oberitalien, vielleicht in Pavia, einem der Umschlagplätze zwischen dem Westen und dem Süden, entstanden ist. Ein Dokument, an dem wir einerseits untersuchen können, wie das Französische umgebildet wird ins Italienische und andererseits, wie das Italienische ins Französische. Damit haben wir einen der wichtigsten Punkte der Etappenstraße, auf der die antiken Götterbilder gewandert sind, festgelegt.

Das erste für uns Bedeutsame ist, daß uns in der römischen Handschrift der Text des Albricus in einer anderen Gestalt begegnet, als er bisher im Westen sich hat nachweisen lassen. Im Westen haben wir die Götterbilder-Texte nur als Einleitung zum Ovide moralisé in Begleitung ihrer Moralisationen angetroffen. Es ist aufschlußreich, daß sie in Oberitalien ohne diese erscheinen. Der weltliche Charakter des Bildzyklus tritt darin noch schärfer hervor als in den Dresdner Zeichnungen. Wie in Dresden fehlt den Zeichnungen

jeder einengende architektonische Rahmen. Frei und reich entwickelt der Illustrator seine lustigen Bilder. Ein inniges Vergnügen hat ihn beseelt, als er diese Bilder der Heidengötter malen durfte, als er darstellen konnte, wie die kleinen Musenmädchen lustig unter dem Baum hüpfen, wie die Tiere herbei gelaufen kommen, um dem Gesang des Orpheus zu lauschen und sogar die Bäume sich zu ihm hinneigen, wie er den Beutelschneider beim Merkur schildert u. s. w. Das ästhetische Interesse überwiegt bei ihm das Stoffliche: die Merkurbeschreibung⁴⁹⁾ ließ sich nicht gut komponieren, die linke Seite wäre zu leer geblieben, so führt



Abb. 16. Mercur-Darstellung aus Cod. Reg. 1290 Bl. 2 r.

er eine neue Figur ein: ein Merkurkind, das Flöte bläst, wie sein Gott es ihm gelehrt hat (Abb. 16).

Diese Zeichnungen des Reg. 1290 hängen nun — soviel wir bisher sehen können — mit westlichen Vorbildern, etwa mit den französischen Ovid-Illustrationen oder den Dresdner Zeichnungen, formal nicht zusammen. Auch das ist wichtig. Ein im Westen entstandener Götterbildertext wird am Beginn des 15. Jahrhunderts in Oberitalien im Sinne des Naturalismus der Illustratoren des Duc de Berry neu illustriert, aber ohne, daß hierbei die bereits vorhandenen westlichen Vorbilder unmittelbar benützt würden.

Neben diesem westlichen Element steht in unserer Handschrift ebenso stark das italienische. Deutlich tritt es hervor in der Darstellung der Minerva (Abb. 17), die im Westen schlechthin undenkbar ist. Bei allem zeitgemäßen Naturalismus stecken eben Erinnerungen an die antike Verbindung von Plastik und Architektur hinter einer solchen

Darstellung, die damals wohl nur ein Italiener haben konnte. Aber das Italienische liegt nicht bloß in einem solchen Detail; die Kompositionen sind von größter Einfachheit des Aufbaus. In der Mitte steht immer die Gestalt des Gottes, rechts und links sind symmetrisch angeordnet die Nebenszenen, von denen [der Text spricht. Die Typen weichen von denen des Westens ab, sie sind diesen gegen-



Abb. 17. Minerva-Darstellung aus Cod. Reg. 1290 Bl. 2 v.

über durch größere Klarheit gekennzeichnet. Und was von den Typen gilt, gilt ebenso vom Umriß der Einzelgestalt.

Der Reg. 1290 ist also eine erste Synthese aus Westlichem und Italienischem, eine Synthese, die fast ganz auf dem Boden des spätgotischen Naturalismus steht. Nur schwer erkennen wir jene Elemente, die zum Eindringen des Formalantiken führen können. Ebenso schwer wie wir sie in den Zeichnungen Pisanellos entdecken würden, kennten wir nicht auch seine Medaillen. Dennoch haben — ihrem ganzen Geist nach — diese französisch-oberitalienischen Bilder doch schon etwas Renaissancemäßiges: Ein Anfang der Freude über die Heidengötter, über die Schönheit des Nichtkirchlichen gibt sich in ihnen kund. Das unverkennbar

arkadische Element, das darin steckt, war das Neue. Der Westen hat die Kräfte des neuen Naturalismus dem erwachenden Interesse an der heidnischen Götterwelt zur Verfügung gestellt. Das große geschichtliche Ereignis ist, daß die oberitalienische Kunst diese Errungenschaften aufnimmt und sie in den Dienst des von den Dichtern erweckten Gefühls für das Nationale dieses Pantheons stellt. Damit aber mußte ihr Stil einer Umwandlung unterworfen werden. Denn ihre Art zu schildern war der Schlußpunkt in der mittelalterlichen Erfassung des antiken Götterbildes. Sie war unmodern. Schon hatte ja Petrarca⁵⁰ dieselben Götterbilder in klassischen Versen geschildert:

Proximus imberbi specie crinitus Appollo:
 Hic puer, hic juvenis, nec longo tempora tractu
 Albus erat sacer; ante pedes rabidusque fremensque
 Stabat equus, quatiensque solum mandebat habenas.
 At juxta monstrum ignotum immensumque trifauci
 Assidet ore sibi; placidum blandumque tuenti
 Dextra canem, sed laeva lupum fert atra rapacem:
 Parte leo media est, simul haec serpente refixo
 Junguntur capita, et fugientia tempora signant.
 Necnon et citharae species augusta canorae
 Icta videbatur sonitum perducere ad aures,
 Et pharetra atque arcus volucresque in terga sagittae,
 Cirrhaeoque ingens Python resupinus in antro.
 Hic etiam Graiis Italisque optanda poetis
 Dulcis odoriferae lauri viridantis in auro
 Umbra novem placido refovebat tegmine Musas.
 Illas carminibus varioque manentia cantu
 Sidera mulcentes alterna voce putares.

* * *

Etwas Neues tritt uns in jenen Albricus-Darstellungen entgegen, die auf oberitalienischem Boden um 1460 im Kreis der echten Söhne der Frührenaissance entstanden sind: im Mantegnakreis und im Kreis des Duca Borso. Denn daß die berühmten Spielkarten mit Mantegna zusammenhängen, daß ihr Stil ohne dessen Kunst vollkommen unerklärlich bliebe, wird nicht geleugnet werden können, welcher Herkunft auch immer die Stecher gewesen sein mögen, die die beiden Serien ausgeführt haben⁵¹). Uns beschäftigen aus diesem Kartenspiel hier nur die Bilder der fünf Planeten: Saturn, Jupiter, Mars, Venus und Merkur, von denen Warburg zuerst nachgewiesen hat, daß ihre Darstellungen in den Bilderkreis des Albricus gehören.

In unserem Zusammenhang liegt es nahe, zu fragen, ob ähnlich wie das bei

dem pavesischen Kodex der Fall war, vom Künstler der Text des Albricus neu illustriert wurde, oder ob irgendeine Bildtradition vorlag. Das Jupiterbild (Abb. 18) lehrt deutlich, daß der Künstler die französischen Ovid-Illustrationen gekannt haben muß; es ist ausgeschlossen, daß er unabhängig von seinem Vorgänger auf die Idee gekommen sein sollte, den Götterkönig auf einen Regenbogen zu setzen, von dem im Albricustext nicht die Rede ist. Auch auf den Dresdener Zeichnungen findet sich ja dieser Bogen. Hat man daran einmal die Zusammenhänge erkannt,



Abb. 18. Jupiter-Darstellungen aus der Ovide moral.-Handschrift Cod. Paris 6986 und den »Mantegna-Spielkarten«.

dann wird weiter deutlich, daß auch noch dem Venusblatt (Abb. 19) das alte Kompositionsschema zugrunde liegt, links Amor, rechts die Grazien und dazwischen Venus, wobei auch hier die Abhängigkeit des Italieners von dem nordischen Vorbild darin deutlich wird, daß dieselben Szenen dargestellt, respektive dieselben Züge der Albricusbeschreibung nicht zur Darstellung gebracht sind, wie bei den Illustratoren des Ovid.

Aber die westlichen Bildformen sind so umgewandelt, daß man bisher diese Zusammenhänge ganz übersehen konnte. Den Ausgangspunkt für eine genauere Betrachtung dieser Stiche im Hinblick auf die Frage nach der Auseinandersetzung zwischen Westen und Italien nehmen wir am besten von dem Venusbild und betrachten die Gruppe der drei Grazien. Genau wie es Albricus nach Servius⁵²⁾

vorschreibt, sind zwei von uns abgewendet, eine uns zugewendet. Wie im Westen liegt hier textgetreue Illustration vor, nicht Anknüpfung an plastische Vorbilder.

Im Ovid moralisé waren die drei Damen schamhaft bekleidet zusammengestellt; in den Dresdener Zeichnungen bieten sie einen neuen Anblick (Abb. 14). Die einheitliche Gruppe ist zerrissen; herausgelöst, in ihrer Erscheinung eine geringere Schwester der Eva vom Genter Altar, steht groß die vorderste da, ein nach der Natur gesehener Akt. Und nun die Spielkarten: Da sind wie im Ovid die drei Figuren zu einer geschlossenen Gruppe zusammengefügt — die alten Errungenschaften des giottesk-französischen Stils werden wieder auf-



Abb. 19. Venus-Darstellungen
a) aus Serie S der »Mantegna-
Spielkarten«.

b) der Ovide moral.-Hs. Cod. Paris 6986.

c) Serie E der »Spielkarten«.

genommen, doch die Gestalten im einzelnen im Anschluß an die Kunst des Nordens geschildert. In der Figur der vordersten Grazie — besonders auf dem Venus-Blatt der S-Serie (Abb. 19a) — lebt noch deutlich das burgundische, zierlich geschwungene Schönheitsideal nach, ebenso wie in der Figur des Amor. Und doch beginnt sich, wie in der Komposition so auch in der Wiedergabe des einzelnen Körpers, ein neues Gefühl für plastische Werte zu offenbaren, das im Gegensatz steht zu deren Wiedergabe im Reg. 1290 oder in den Dresdener Zeichnungen. Langsam nähern sich die Götter ihrer marmornen Gestalt. Auf's Deutlichste erkennen wir hier, wie der Westen Italien Stoff und Form für die Darstellung des römischen Pantheons liefert, wie der Süden die naturalistische Darstellungsform langsam in einen plastisch-antikischen Stil übersetzt. Eine echte Synthese des Westlichen und Südlichen beginnt sich hier zu vollziehen.

Den Fortgang dieser Entwicklung zum Plastischen und damit zum Antikischen sehen wir dann bei dem andern Stecher der Spielkarten (Abb. 19c); denn bei ihm ist die Schwingung der Figur schon gemäßigt und die Verhältnisse gehen mehr ins Breite, Antikische. Es wirkt nunmehr nicht überraschend, wenn in den Albricus-Bildern des Palazzo Schifanoja, von denen im folgenden noch zu handeln sein wird, im Venusbild an die Stelle dieser naturalistischen Formeln die Wiedergabe der berühmten antiken, statuarischen Gruppe tritt (Abb. 20). Hier ist ein Schluß-



Abb. 20. Ausschnitt aus dem Venus-Fresko von Francesco Cossa im Pal. Schifanoja in Ferrara.

punkt der Entwicklung erreicht. Italienisches antikisches Stilgefühl hat sich mit dem westlich-spätgotischen zu einer neuen Einheit verbunden.

Wir brauchen aber gar nicht über den Bilderkreis der Mantegna-karten hinaus zu gehen, um das Eindringen der antiken Plastik in die naturalistischen Formeln beobachten zu können. Man hat nur bisher ganz übersehen, daß der Merkur der Planetendarstellungen die genaue Wiedergabe einer der berühmtesten Antiken des 15. Jahrhunderts ist⁵³⁾ (Abb. 21). Eine genauere historische Untersuchung gerade dieser Entlehnung läßt uns die außerformalen Gründe des Eindringens solcher antiker Vorbilder in den Stil der Frührenaissance erkennen, läßt uns die Kluft ahnen, die zwischen dem »alla

»franzese und dem »all' antica« bestand, die der Renaissancemensch dennoch zu überbrücken vermochte.

Als Cyriacus von Ancona von einer seiner griechischen Reisen nach Italien zurückkehrte, da brachte er das wahre Bild eines Hermes nach Hause mit. Es muß ein griechischer Stein des 5. Jahrhunderts gewesen sein, denn wir kennen aus neueren Funden⁵⁴⁾ genau jenen archaischen Typus des Hermes σφρηνοπόγων. Für ihn hatte dieses Bild eine besondere Bedeutung, verehrte er doch Hermes als seinen wahren Schutzgott. Bekannt ist das Gebet⁵⁵⁾, das er vor einer Ausfahrt an den Gott gerichtet hat:

ΑΓΑΘΗ · ΤΥΧΗ ·

Artium mentis ingenii facundiaeque pater alme Mercuri, viarum intinerumque optime dux, qui tuo s. s. numine nostram iamdiu mentem animumque fovisti, quique nostrum iucundissimum iter undique per Latium, Illiriam, Greciam, Asiam



a



b



c



d

Abb. 21. Mercur-Darstellungen aus a) »Mantegna-Spielkarten« Serie S, b) ebenda Serie E, c) Relief von Panticapée, d) den Schedel-Collectaneen nach Ciriacus Cod. Monac. lat. 716.

et Egiptum terra marique tutum abileque fecisti, ita nunc, inclyte Geni, nunc et nostrum omic. proximum ingenio menti facundiaequae opitulare nostrae. Nec non hodie III iduum Aprilis fausto fel. Kyriacoque iucundissimo die e sacra olim et Phoebigena Delo per Aegeum ad ipsam in conspectu Miconem Tinonque una generoso cum viro Francisco Nanni has nobiles Cycladum insulas pro Venetis quaestoria potestate curante et praetoria sua bis septem munita remigibus navi honorifice altoque aequore Nympharum Nereidumque choro comitante: hoc nostrum omne deinceps per orbem iter tutum felix faustum atque beatum dirigere, fovitare atque comitare velis.

Seine Freunde, an die er dieses Bild des Gottes schickte, dankten hocherfreut für die Gabe, als zweiten Hermes feierten sie ihn ⁵⁶).

Wenn man die Stellung, die Cyriacus in den Humanistenkreisen einnahm, in Betracht zieht, wird es begreiflich, daß dieser Hermes das Vorbild, kann man fast sagen, abgab für die Hermesbilder des 15. Jahrhunderts. In einer ganzen Anzahl von Fällen, wo in dieser Zeit Merkur dargestellt wurde, auf Cassoni, in Holzschnitten, in den Miniaturen wird immer wieder dieser Merkur des Cyriacus wiederholt, ja sogar nach dem Norden dringt seine Berühmtheit: Selbst Dürer hat ihn bekanntlich verwendet ⁵⁷). So taucht er denn auch in unseren Kupferstichen auf.

Es wird so von der inhaltlichen Seite her erklärlich, warum gerade an diesem Punkt das antike Vorbild in die Albricus-Illustrationen eindringen konnte. Jener berühmte Merkur des Cyriacus, ein Symbol des neuen heidnisch-religiösen Erlebnisses, mußte die alten westlichen Erscheinungsformen verdrängen, mochte es auch nicht möglich sein, diesem Merkur nun alle Attribute zu geben, die Albricus vorschrieb. Wir sind Zeugen des Vorganges, wie solche antike Plastik das mittelalterliche Götterbild — trotz dessen getreuerer Wiedergabe des Stofflichen — zerstört und an seine Stelle ein neues, heilig empfundenes, stofflich und formal antikes Bild des heidnischen Gottes setzt.

Hier sind wir Zeugen des Kampfes zwischen dem Südlichen und dem Westlichen: an diesem Punkt ist keine Synthese aus beiden eingetreten sondern eine Verdrängung des Westlichen, da hier das echt antike Vorbild jede Auseinandersetzung unmöglich machte.

Eine etwas andere Einstellung zum Westen und zur Antike haben die Künstler des Kreises um Francesco Cossa, die die Bildbeschreibungen des Albricus im Palazzo Schifanoja in Ferrara illustriert haben. Schon die Auswahl der 12 Götter, die im oberen Streifen dargestellt sind, ist wie Warburg gezeigt hat, in Anlehnung an einen der neu entdeckten, römischen Schriftsteller erfolgt, an den seit 1416 wieder gefundenen Manilius, den größten astrologischen Dichter des römischen Altertums.

Die Schilderung der einzelnen Götter, die ja bei Manilius nicht zu finden war, schließt sich dagegen an andere Quellen an: zum guten Teil eben an unseren Albricus. Deutlich ist das beim Apollo (Abb. 9), der zwischen Bergen sitzend dargestellt ist; auf dem Haupt trägt er eine Krone. Unter seinen Füßen liegt der Drachen, in der einen Hand hat er Pfeil und Bogen, in der anderen — außer der Sonnenscheibe — ein Musikinstrument, links von ihm ist der Dreifuß, der Lorbeer(?) und der Rabe, rechts sind die Musen und der kastalische Quell, ganz wie es Albricus schildert:

»Apollo ist der vierte Gott, weil Sol, der Apollo genannt wird, unter den Planeten den vierten Kreis am Himmel einnimmt; er also wurde als bartloser Jüngling gemalt. . . . Über seinem Haupt trug er den goldenen Dreifuß in der Rechten hatte er Pfeil, Bogen und Köcher, in der Linken aber hielt er die Zither; unter seinen Füßen war ein furchtbares Ungetüm mit dem Körper einer Schlange gemalt; drei Köpfe hatte es: den Kopf eines Hundes, eines Wolfes und eines Löwen, die dennoch in einen Körper zusammengingen, einen Schwanz bloß, den Schlangenschwanz, hatten. Eine Krone von 12 Edelsteinen führt der Apoll auf seinem Haupte, neben ihm war ein grüner Lo'rbeer gemalt und ein schwarzer Rabe, der darüber flog, der Vogel des Gottes. Unter dem Lorbeer aber tanzen die Musen einen Reigen . . . In der Ferne war eine riesige Schlange, Python, dargestellt, die Apollo mit einem Pfeil mitten durchgeschossen hatte. Und es saß Apollo zwischen zwei Jochen des Berges Parnas, von dem auch der Kastalische Quell entsprang⁵⁸).«

Beim Merkurbild ist die Argusszene im Hintergrund dargestellt, wie sie Albricus schildert, bei der Venus nicht nur die Grazien (Abb. 8): die Göttin hält auch getreu nach Albricus eine Muschel, Rosen trägt sie im Haar und Tauben umflattern sie. Also hier schon ein deutlicher Ausgleich zwischen Mittelalterlich-westlichem (Albricus) und Humanistisch-antikem (Manilius).

Während aber bei den Spielkarten die Bildtradition, die zum Ovide moralisé führte, wenigstens an einzelnen Stellen vollkommen klar wird, suchen wir hier vergebens nach solchen alten Bildelementen. In neuem Wesen treten die Götter uns entgegen. Auf *carri trionfali* fahren sie einher, deren Ursprung zweifellos im Festwesen der Zeit zu suchen ist⁵⁹).

Warburg hat in mühsamer Arbeit das Material zu einer Geschichte des Festwesens der Renaissance gesammelt, leider ohne es bisher zu veröffentlichen; denn er erkannte die schon von Burckhardt⁶⁰) skizzierte Bedeutung, die dem Festwesen für die Kultur und speziell für die Kunst der Renaissance zukommt. Der Begriff des *Trionfo* gehört, sei es nun, daß damit eine heidnische Götterprozession gemeint ist oder ein politischer Triumphus, einerseits in das Gebiet des Erzhumanistischen; andererseits aber steht gerade das Festwesen als höfisches Element unter dem stärksten westlichen Einfluß — jene Giostren der Medici sind ja nur antikisch

verbrämte Kampfspiele einer die Chevalerie nachahmenden, politisch mächtig gewordenen Kaufmanschaft.

Diese carri im Palazzo Schifanoja sollen aber ein echt antikisches Requisit bilden. Sie werden mit antiken Profilen und antikisierender Ornamentik geschmückt, ja, beim Wagen des Apollo (Abb. 9), der nach der mythologischen Vorschrift von Pferden gezogen wird, sind auch diese echt antik: Kopien der Rosse von San Marco. Daß auch die Grazien auf dem Venusbild (Abb. 20) sich an das Vorbild antiker Plastik anschließen, wurde schon oben bemerkt.

So klar nun auch solche einzelnen Entlehnungen⁶¹⁾ aus der antiken Plastik sind, gerade sie lassen um so deutlicher das Unantike des Darstellungsstils hervortreten. Zweifellos mit Recht hat Warburg von einer nordischen Lohengrin-Stimmung gesprochen, die in der Gruppe von Mars und Venus lebt, und zum Vergleich damit eine Miniatur aus dem Chevalier au cygne⁶²⁾ herangezogen. Die Antike war wieder erweckt, auf den Straßen wurde sie »im Triumph« gezeigt, ihre Darstellung im Leben war der Ausdruck des erhöhten eigenen Lebensgefühls und sie wurde, eben weil man sie so durchaus lebendig empfand, unantik dargestellt in Anlehnung an den Stil des westlichen Realismus.

Sehr widerspruchsvolle Elemente treten hier also zu einer Einheit zusammen: Nachahmungen der großen Spiele des französischen Rittertums stehen im Zeichen des Wiederauflebens urheidnischer Götterprozessionen und Triumphe. Antikische carri werden verwendet und Spolien antiker Plastik herangezogen, aber über dem Ganzen liegt ein Hauch nordischer Stimmung. Die Götterszenen des Palazzo Schifanoja sind lebendige Schilderungen scheinbar sehr unreligiöser ferraresischer Straßenaufzüge. Und doch glaubt man unbedingt an die Herrschaft dieser Götter als Sterndämonen und läßt sich selbst gern in ihrem Reich sogar porträthaft darstellen. An den Fresken des Palazzo Schifanoja wird das Phänomen, das den Ausgangspunkt der Untersuchung gebildet hat, am klarsten: das Nebeneinander zweier Welten im Lebensstil der Frührenaissance.

So weit hat Warburg die Nachwirkung des kleinen Götterbilder-Traktats auf dem Boden Italiens verfolgt; in voller Klarheit überblicken wir durch seine Forschung nun die Wanderstraße der Götterwelt von der späten Antike bis zum Ende der Frührenaissance und damit den Prozeß der Auseinandersetzung zwischen dem Französisch-Burgundischen und dem Italienisch-Antiken.

Albricus, wahrscheinlich ein Zeitgenosse der großen gotischen Plastiker und der Goliarden, ein Landsmann des Johann von Salisbury, entwirft, im letzten Grunde zurückgreifend auf die Beschreibungen von Götterbildern, die in philosophischen und mythographischen Schriften der Antike und des frühen Mittelalters enthalten waren, Bilder des römisch-griechischen Pantheons. Die bedeutende Tat dieses Mannes war es, daß er von Liebe für die Heidenwelt erfüllt, die entseelten Stücke der Überlieferung zu neuen lebendigen Gliedern zusammenschloß und damit einen festen weltlichen

Bilderzyklus geschaffen hat, dessen Inhalt so gewichtige Menschheitswerte enthielt und in dessen beschriebene Formen so bedeutende Überreste echt antiken Kunstgutes einströmte, daß daran eine Jahrhunderte währende Entwicklung sich anschließen konnte. Der französisch-giotteske Stil, in dem uns heute zuerst die Albricusbilder begegnen, hat ihnen etwas von plastischer Monumentalität gegeben. Wir stehen vor der erstaunlichen Tatsache, daß der italienische Früh-Humanismus, vertreten durch Petrarca, die Götterbilder dieser heidnischen Vorfahren nicht nach den erhaltenen Resten der Plastik wieder herstellt, sondern französisch-giotteske Formeln dafür übernimmt. Dieser französische Stil mußte den Reichtum der Bilder seinem innersten Prinzip gemäß reduzieren; erst der neue Naturalismus bringt die Befreiung. Aus der Repräsentation wird Erzählung. Während nun Petrarca in der Poesie diese Götterbilder schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts auch rein formal klassisch umzubilden versucht, folgt die bildende Kunst Italiens noch weiter der Entwicklung des Westens. In dem oberitalienischen Codex des Albricus ist bisher nichts von unmittelbarer formaler Anlehnung an die Antike festzustellen. Erst im Palazzo Schifanoja und in den Spielkarten des Mantegna, also erst nach der Mitte des Quattrocento tritt uns das Einströmen der echt antiken Vorbilder in die alten Schemen entgegen. Die Frührenaissancenkünstler, die diese Zyklen geschaffen haben, sind Repräsentanten eines Übergangsgeschlechts, in dessen Stil Westliches und Antikisch-Italienisches im Kampf miteinander liegt und sich vereinigt.

* * *

III. DIE VEREINIGUNG DER GEGENSÄTZE IN DER POLARITÄTS- PHÄNOMENOLOGIE DES FRÜHRENAISSANCE-MENSCHEN.

Warburg hat es nun nicht nur historisch, sondern auch phänomenologisch versucht, diese Doppelheit des Renaissancemenschen zu analysieren. Er hat es versucht, sich klar zu werden, wie es möglich war, daß zwei so verschiedene Elemente grundlegende Einheiten der Seele des Frührenaissancemenschen bilden konnten; und er hat dabei bald erkannt, daß solche Polarität nicht bloß auf den einen Gegensatz zwischen »realistisch« und »idealistisch« beschränkt ist. In einer Schrift über das Testament des Francesco Sassetti, die auf einer früheren rein historischen Arbeit über »Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum« aufbaut, hat er versucht, solche Polaritätsphänomologie des Menschen der Frührenaissance zu geben⁶³).

In dieser Schrift über Bildniskunst, die die Bildnisse der Sassetti sowie des Lorenzo de'Medici und seiner Angehörigen in einem Fresko von Domenico Ghirlandajo in Sta. Trinità behandelt, hat Warburg in der kirchlichen Kunst dasselbe Phänomen aufgezeigt, das wir auch in den Fresken des Schifanoja wahrgenommen haben: das Eintreten der Renaissancegesellschaft in das religiöse Bild. Durch den Vergleich mit beglaubigten Bildnissen konnte er nämlich die uns befremd-

liche Tatsache nachweisen, daß auf dem Fresko der Bestätigung der Franziskaner-Regel (Abb. 22) nicht nur der Stifter Francesco Sassetti sich selbst mit seinen Söhnen gleich im Vordergrund hat darstellen lassen, sondern daß auch dort Lorenzo de' Medici, dem Polizian seine Kinder zuführt, die Personen der Legende gleichsam patronisiert. Daß darin sich ein Zug offenbart, der für die Erkenntnis eines Frührenaissancemenschen wesentlich ist, zeigt Warburg an dem Vergleich des Ghirlandajo Freskos, das die Bestätigung der Franziskaner-Regel darstellt mit der Darstellung



Abb. 22. »Bestätigung der Franziskanerregel« Fresko von Domenico Ghirlandajo in Sta. Trinità, Florenz.

derselben Ordensbestätigung von Giotto. Dieser Vergleich ist in unserem Zusammenhang so wichtig, daß er hierher gesetzt werden soll:

»... während Giotto die menschliche Körperlichkeit abbildet, weil durch die niedere Leibeshülle die Seele zu sprechen vermag, ist für Ghirlandajo ganz im Gegensatz der geistliche Gegenstand ein willkommener Vorwand, um den schönen Schein stattlich einherwandelnder Zeitlichkeit wiederzuspiegeln, als ob er, noch ein Goldschmiedlehrling im väterlichen Laden, Prachtgefäße und Prunkstücke am St. Johannisfeste vor den Augen schaulustiger Käufer auszustellen hätte. Das bescheidene Privilegium des Stifters, sich devot in einer Ecke des Bildes aufzuhalten, erweitern Ghirlandajo und sein Auftraggeber unbedenklich zu einem Recht auf

freien Eintritt ihres leibhaftigen Abbildes in die heilige Erzählung selbst als Zuschauer oder gar als handelnde Personen der Legende.

So stark ist der Wandel der offiziellen kirchlichen Formensprache, daß selbst ein kunsthistorisch allgemein gebildeter Zuschauer unvorbereitet in Domenicos Fresco zunächst alles eher suchen würde als eine Szene aus der heiligen Legende; er würde etwa denken, daß eine kirchliche Festlichkeit abgemalt sei, die sich auf der Piazza della Signoria zutrug und durch die Anwesenheit des Papstes selbst die besonders denkwürdige Weihe erhalten hatte; denn daß die Piazza von Florenz dargestellt sei, muß man zunächst annehmen, da im Hintergrunde der Palazzo Vecchio und die gegenüberliegende Loggia de' Lanzi deutlich abgebildet sind. Mit Zuhilfenahme der Photographie erkennt man dann freilich, daß die kirchliche Staatsaktion in einer durch Pilaster und Bogen angedeuteten Renaissancehalle vor sich geht, womit offenbar aus einem Rest religiöshistorischen Taktgefühls heraus eine unbedingte Verschmelzung mit dem wirklichen florentinischen Hintergrunde vermieden werden sollte. Aber weder die Halle, noch auch das Chorgestühl, noch endlich das hinter den Sitzen des Kardinalkollegiums aufgerichtete Geländer schützen den Papst und den heiligen Franziskus wirksam vor dem Eindringen der Stifterfamilie und ihrer Freunde. . . . Die formelle Eintrittsberechtigung der »Consorteria« Sassetti ändert an der barocken Tatsache nichts, daß, wo Giotto in fast ekstatischer Ergriffenheit, lapidar einfach die unfreiwillige Erhöhung weltflüchtiger Mönche zu getreuen Vasallen der streitenden Kirche als hauptsächlichen Daseinsgrund des Bildes mitteilt, Ghirlandajo hingegen mit der ganzen selbstbespiegelnden Bildung des Kulturmenschen der Renaissance die Verkörperung der Legende der »ewig Armen« in ein Ausstattungstück der besitzenden florentinischen Kaufmannsaristokratie verwandelt.

Giottos Gestalten wagten sich als irdische Geschöpfe nur unter dem Schutze des Heiligen an die Oberfläche, Ghirlandajos selbstbewußte Figuren patronisieren die Personen der Legende. . . .

Die gleiche Kluft, die ihn hier vom Menschen des 14. Jahrhunderts scheidet, trennt einen Italiener des späten 15. Jahrhunderts auch von seinen Zeitgenossen im Westen. In einer Genter Handschrift des Albricuskreises vom Ende des 15. Jahrhunderts⁶⁴) ist in das Diana-Bild eine »Profan«-Figur eingefügt (Abb. 23). Aber hier ist sie nicht wie im Palazzo Schifanoja — wo die Herren und Damen der ferraresischen Gesellschaft groß im Vordergrund stehen und sich im Bereich der Götterwelt durchaus heimisch fühlen — mit der Gottheit gleichberechtigt dargestellt, sondern knieend, in tiefer Devotion, gleichsam als fromm-ergebener Stifter. Scharf tritt hier wieder eine sonderbare Doppelheit im Wesen des Frührenaissancemenschen hervor, daß er im heidnisch-antiken Bild ebenso gut seine Stelle einzunehmen weiß, wie im kirchlichen. An der Erscheinung Francesco Sassettis des Stifters jener christlichen Fresken in der Kapelle von Sta. Trinità, dessen Grab-

mal voll heidnischer Reminiszenzen von der Hand San Gallos sich in eben derselben Kapelle befindet, hat nun Warburg das Polaritätsproblem in seinem ganzen Umfang zu behandeln versucht.

Wir kennen die Erscheinung Sassettis aus einer Büste im Bargello (Abb. 24), die einen ganz eindeutigen Eindruck vom Wesen dieses Mannes zu geben scheint. Weltliche Selbstsicherheit trägt sie imperatorisch vor⁶⁵). Wir glauben, in Sassetti den Typus des heidnisch-denkenden Frührenaissancemenschen vor uns zu haben und möchten jenes profanisierende Eindringen der Consorteria Sassetti in das Fresko von Sta. Trinità als Ausdruck kirchenverachtender Gesinnung ansehen. Hören wir nun, was



Abb. 23. Diana-Darstellung aus einer Handschrift in der Bibl. der Kathedrale von Gent.

die Urkunden über Sassetti berichten, was aus der komplizierten Geschichte seines Grabmals und seinem Testament über das Wesen dieses Mannes sich erschließen läßt.

Sassetti wollte ursprünglich in Santa Maria Novella sein Grabmal errichten, und die Dominikaner waren damit sehr einverstanden. Da entsteht plötzlich ein Streit zwischen ihm und den Mönchen. Sassetti will das Leben seines *Avvocato particolare*, des hl. Franziskus, unter dessen besonderer Fürsprache er im Leben wie im Tode stehen wollte, an den Wänden seiner Grabkapelle darstellen lassen. Da die Dominikaner ihm das nicht gestatten, verwandelt sich das Einvernehmen zwischen gut gesinntem Stifter und ebenso bereitwillig entgegenkommender Kirche in unversöhnliche Feindschaft. Den Grund für solches Verhalten von vornherein in weltlicher Rechthaberei zu suchen, wäre sicher oberflächlich, denn Francesco

wollte offenbar durch den strittigen Stoff der malerischen Ausschmückung nicht sowohl menschliche Patronatsrechte entfalten sondern vielmehr religiösen Patronatspflichten unbehindert genügen können. Wir erfahren denn auch tatsächlich aus den Urkunden, daß Sassetti damit ein Gelübde erfüllte, als er — später

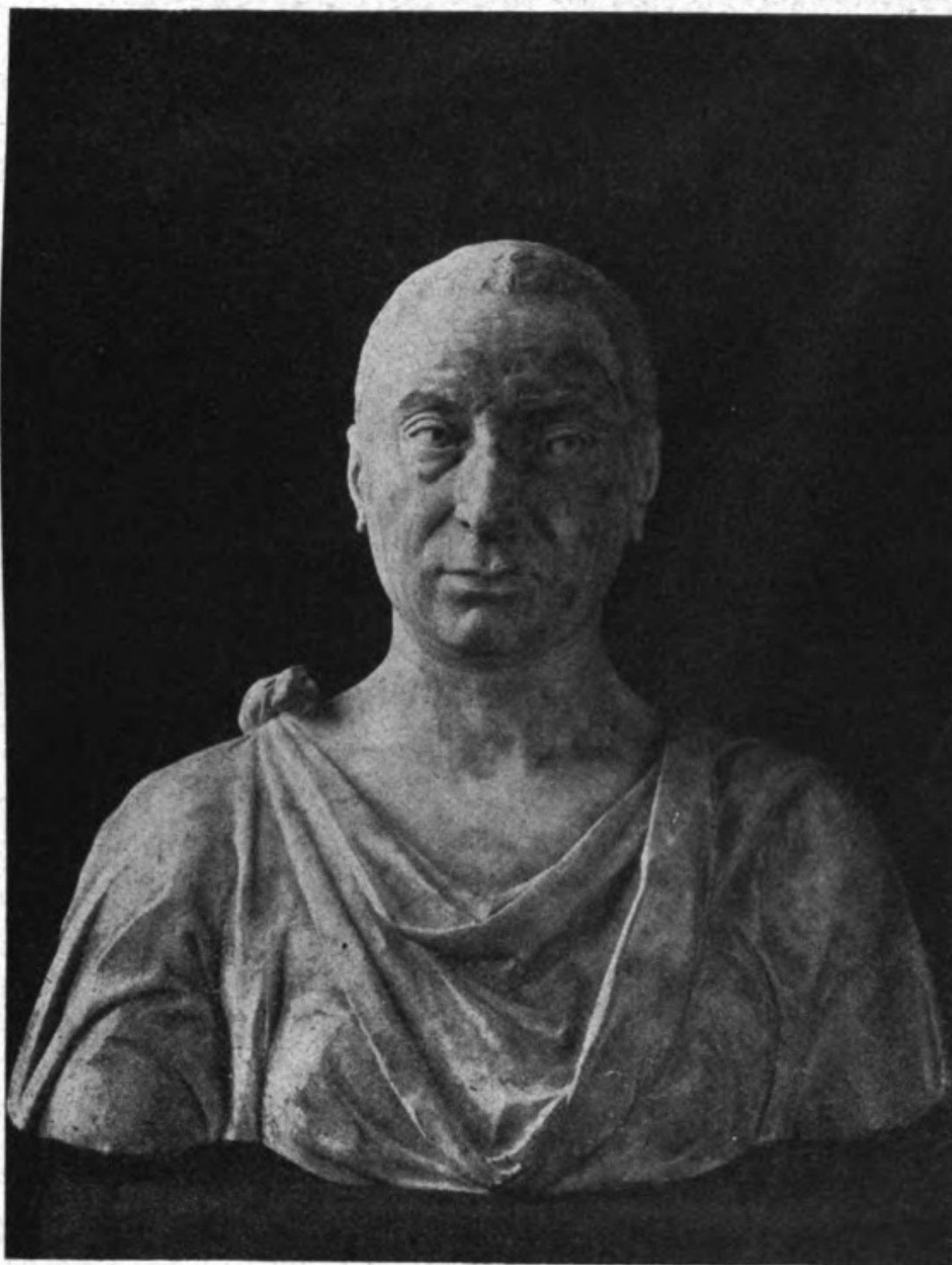


Abb. 24. Porträt-Büste des Francesco Sassetti (Florenz, Bargello) aus der Werkstatt des Ant. Rossellino.

das alte Familienheiligtum in Santa Trinità zu seiner Ruhestätte bestimmend — dieses mit den Franziskus-Fresken schmückte:

sacellum quod maioribus suis olim vendiderant fratelli . . . divi Francisci pro voto exornavit historiis.

Überraschend deutlich sprechen also die Urkunden von der feinen und festen mittelalterlichen Wurzelechteit des Stifters, und das profanisierende Eindringen der Consorteria Sassetti, der auch Lorenzo de' Medici angehört, könnte nun bloß als angemessenes Ausdrucksmittel persönlicher Stifterdankbarkeit erscheinen. Und

doch wäre, das lehrt schon allein Sassettis Bildnisbüste, solche nur religiös-kirchliche Interpretation ebenso einseitig, wie die bloß weltliche, zu der die Erscheinung der Büste verleiten könnte. Hier offenbart sich eben dieselbe Doppelheit im Wesen des Renaissancemenschen, von deren einem Symptom wir ausgegangen sind: dem gleich sicheren Auftreten im geistlichen, wie im weltlichen Kreis, in den Fresken von Sta. Trinità und in Ferrara.

Ein außerordentlicher Dokumentenfund gestattete es Warburg, die Polarität im Wesen des Renaissancemenschen daran bis ins letzte klarzulegen: Er fand die letztwillige Verfügung, die Francesco Sassetti 1488 seinen Söhnen hinterließ, als er eine Reise nach Lyon antreten mußte. Auch sie enthüllt in dem dem Leben zugewandten Hauptinhalt den »Mann der neuen Zeit« nicht ohne weiteres; im Gegenteil scheint der Konflikt zwischen »Mittelalter« und Neuzeit nicht nur in den religiösen Gefühlsgewohnheiten seiner »vita contemplativa« weiter zu leben, sondern sogar auch den Stil seiner »vita activa« entscheidend zu beeinflussen. Als ghibellinischen Familienhüptling lernen wir hier Sassetti kennen, der um der ritterlichen Ehre willen den Kampf mit dem Schicksal aufnimmt. Aber plötzlich taucht in seinem Denken eine echt antike Gestalt auf — die Figur der Fortuna:

»Wo uns die Fortuna landen lassen wird, weiß ich nicht angesichts der Umwälzungen und Gefahren, in denen wir uns befinden, und aus denen uns Gott den Hafen des Heils zu erreichen gewähren möge. Wohin es aber auch mit mir gehen, und was immer mir zustoßen mag, ich beföhle und fordere . . ., daß ihr meine Erbschaft anzutreten aus keinem Grunde verweigert und selbst wenn ich auch mehr Schulden als Vermögen zurücklassen sollte, will ich, daß ihr unter derselben Fortuna (Vermögenslage) lebt und stirbt, weil mir dies eure Schuldigkeit zu sein scheint⁶⁶).«

Der mittelalterliche Ritter Sassetti, der seinen Clan zu äußerster Verteidigung um das Familienbanner schar, ist doch zugleich der florentinische Renaissancekaufmann, der sich als Fahnenbild eben jene Windgöttin Fortuna verleiht, die ihm als lenkende Schicksalsmacht lebendig vor Augen steht.

Die Analyse dieser humanistischen Fortuna gibt nun die schärfsten Einblicke in das Doppelwesen des Renaissancemenschen. Ist ihre Vorstellung ihm doch ein Mittel zum Ausgleich zwischen Heidnischem und Christlichem. Sie nimmt im Denken der Frührenaissance eine bedeutsame Stellung ein: so ist sie das antikisierende Energiesymbol der Gedankenwelt eines der bedeutensten Zeitgenossen Sassettis, des Giovanni Rucellai. Als kirchlicher Donator läßt Rucellai an der von ihm gestifteten Fassade von Sta. Maria Novella das heidnische Emblem der Fortuna anbringen; und ungestörte christliche Gefühlsgewohnheit, sich fromm in Gottes unerforschlichen Ratschluß zu ergeben, erlaubt ihm dennoch, sich im Sinne heidnischer Philosophie die Frage vorzulegen, ob denn menschliche Vernunft und

praktische Klugheit etwas gegen die Zufälle des Schicksals, der Fortuna, vermögen und sich von Marsilio Ficino, dem geheimen und göttlichen Geiste Platos entsprechend, eine durchaus weltliche Instruktion für den Kampf mit der Fortuna erteilen zu lassen⁶⁷).

Wie für Cyriacus die Gestalt jenes Hermes eine tiefe Bedeutung gewinnt, so für Rucelli die Fortuna. Zufall, Vermögen und Sturmwind bedeutet im Italienischen das Wort Fortuna. Für den überseeischen Kaufmann bedeuten diese drei getrennten Begriffe nur verschiedene Eigenschaften der einen Sturm-Fortuna, deren unheimlich unfaßbare Wandlungsfähigkeit vom Vernichtungsdämon bis zur güterspendenden Reichtumsgöttin die Restitution ihrer ursprünglich einheitlichen mythologischen Persönlichkeit elementar hervorrief — unter der Einwirkung altererbter anthropomorphisierender Denkweise.

Wir fühlen jetzt, warum bei Francesco Sassetti in der Krisis von 1488 die Vorstellung der Windgöttin Fortuna lebendig wird: sie funktioniert bei Rucellai wie bei Sassetti in gleichem Maße als plastische Ausgleichsformel zwischen »mittelalterlichem« Gottvertrauen und dem Selbstvertrauen des Renaissancemenschen.

Die Analyse des Bilderschmuckes jenes Grabmals, um dessen willen Sassetti den Kampf mit den Mönchen von Sta. Maria Novella aufgenommen hat, bringt nun in anschaulicher Form dieselbe Polarität zum Ausdruck, die sich eben im Literarischen dargestellt hat. Eine Fülle gegensätzlich gerichteter Momente deckt Warburg an ihm auf.

An den Skulpturen hat San Gallo heidnische Motive gehäuft. Der Kentaur, die Putten und die Totenklage sind im engsten Anschluß an antike Vorbilder entworfen. Der römische Sarkophag mit der Darstellung der Klage um Meleager, von dem die um den Leichnam Sassettis Trauernden den verpönten Orgiasmus entfesselter Totenklage lernten, ist heute noch in Florenz vorhanden. Darüber aber im Fresko ist die christlich-andächtige Trauer um Sassettis selig dahingeschiedenen Heiligen, S. Francesco, dargestellt.

In den Zwickeln der beiden Grabnischen sind in Graumalerei Kopien antiker Münzen, die Szenen aus dem kriegerischen Leben römischer Imperatoren darstellen, in den Gewölbekappen darüber jedoch die 4 Sybillen, über dem Eingangsportal die Weissagung von Christi Geburt an Kaiser Oktavian, am Altar die Anbetung der Hirten, alles Illustrationen eines weihnachtsfeierlichen Programms.

Auch die Betrachtung der Einzelheiten lehrt solche scheinbare Widersprüche erkennen. Die Kentauren, Sassettis Impresa, die vielleicht sogar auf die Vorbilder vom Theseion oder vom Parthenon zurückgehen, schwingen ekstatisch eine Schleuder. Historische Analyse hat gelehrt, daß das die Schleuder des biblischen David ist, den ja Sassetti ebenfalls am Eingangsbogen seiner Grabkapelle gleichsam als offiziellen Torwächter von Ghirlandajo hat darstellen lassen.

Auf dem Altarbild knien flandrische Hirten — ihre Darstellung geht auf Vorbilder des Hugo van der Goes zurück — neben dem antiken Sarkophag, durch einen antiken Triumphbogen kommt der Zug der heiligen Könige, antike Pfeiler tragen das Dach der Hütte von Bethlehem.

Und doch durfte Francesco Sassetti vor den römischen Mirabilien auf diesem Bilde in gutem Glauben seine christliche Andacht zur Schau tragen. Nicht weil er wie ein naiver Hirte, verständnislos für das fremdartige Gestein ringsumher, sein Gebet verrichtete, sondern weil er die unheimlich lebendigen Geister gleichsam durch ihre Eingliederung in die festgefügte christlich-mittelalterliche Gedankenarchitektur gebannt hatte.

Denn das Antikische zerstörte in nichts den christlich-religiösen Grundgedanken des Werkes; durch seine Inschrift wird der antike Sarkophag selbst ein Monument der Überwindung des Heidentums durch die Kirche: dem Christkind zur Wiege dienend und Ochs und Esel zur Krippe, verkündigt er durch seine lateinische Inschrift die Weissagung eines römischen Augurs: »Mein Sarkophag wird dereinst der Welt eine Gottheit schenken«. Und die beiden antiken Pfeiler sind als die Überreste jenes Templum Pacis zu deuten, das in der Christnacht das Ende der stolzen Heidenwelt durch seinen Einsturz anzeigte.

Damit schließt sich der Ring der Betrachtung. Deutlich erkennen wir, daß es eben das Wesen des Frührenaissance-Menschen ausmacht, daß er diese Vielheit in sich aufnehmen kann. Die anscheinend unvereinbaren und bizarren Gegensätze zwischen Kirchlichem und Heidnischem, dem Glauben an die hohen Olympier und die Sterndämonen, zwischen Westlich-Naturalistischem und Antikisch-Idealistischem, zwischen Gott und der Fortuna, dem David mit der Schleuder und dem Kentauren, dem Sterben des Heiligen und Meleagers Tod, den flandrischen Hirten und dem Imperator, dem gleich sicheren Auftreten im christlichen wie im heidnischen Götterbild können wir zusammen sehen und als »organische Polarität der weiten Schwingungsfähigkeit eines gebildeten Frührenaissance-Menschen begreifen, der im Zeitalter der Metamorphose des energetischen Selbstbewußtseins charaktervollen Ausgleich anstrebte«.

ANMERKUNGEN.

Die Studien versuchen die Resultate von WARBURGS bisherigen Arbeiten systematisch darzustellen. Ein solcher systematisierender Versuch stößt selbstverständlich auf Widerstand, da ja die in einem Zwischenraum von mehr als 20 Jahren entstandenen Schriften eines Verfassers wohl ein einheitliches Denkziel haben können — in unserem Fall zweifellos auch haben —, jedoch keineswegs immer nach systematischen Gesichtspunkten gearbeitet und geordnet sind. Es war daher an manchen Stellen dieser Arbeit notwendig, neues Material einzufügen, um das Material WARBURGS abzurunden, an anderen Stellen wieder mußten historische Zusammenhänge klargelegt werden, die in dieser Weise WARBURG noch nicht gezeigt hatte.

Im wesentlichen aber beschränken sich die Studien auf die Inhaltsangabe der Schriften WARBURGS.

Es liegen zugrunde

dem Abschnitt I, 1: die Nr. 2, 5 und 24,

„ „ I, 2: die Nr. 14,

„ „ I, 3: die Nr. 22 und 25,

„ „ II: die Nr. 7, 9, 12, 13, 17, 22,

„ „ III: die Nr. 8 und 15 der folgenden Liste von WARBURGS Arbeiten, die Herr Dr. PRINTZ die Freundlichkeit hatte, zusammenzustellen.

1. 1893: Ein italienischer Kaufmannssohn vor 500 Jahren. In: Hamburger Cholerabuch.

2. 1893: Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance. Hamburg und Leipzig 1893 (VI, 50 S., 8 Abb.).

3. 1895: I Costumi Teatrali per gli Intermezzi del 1589. I Disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di Conti di Emilio de' Cavalieri. In: Atti dell' Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze (1895). Commemorazione della Riforma Melodrammatica.

4. 1897: Amerikanische Chap-books. In: Pan, 2. Jahrg., 4. Heft (April 1897), S. 345—348, 8 Abb.

5. 1898: Sandro Botticelli. In: Das Museum (Berlin und Stuttgart, W. Spemann), 3. Jahrg., 10. Heft, S. 37—40. 2 Taf.

6. 1899: Die Bilderchronik eines florentinischen Goldschmids (rez.: A Florentine Picture Chronicle . . . by Maso Finiguerra with . . . a critical and descriptive Text by Sidney Colvin . . ., London 1898). In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 2 (3. Januar 1899).

7. 1899: Andrea Castagno. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 138.

8. 1902: Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. I. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinità: Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen. Mit 5 Lichtdrucktafeln und 6 Textbildern Leipzig 1902 (38 S. 4°).

9. 1902: Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance. Studien in: Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1902, S. 247—266, 10 Abb., 2 Taf.

10. 1903: Die Grablegung Rogers (van der Weyden) in den Uffizien. Ref. in: Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Berlin. Sitzungsberichte II. 1905. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 17. Februar 1905. S. 7—12.

11. 1904: Per un quadro fiorentino che manca all' esposizione dei primitivi francesi. In: Rivista d'Arte (Firenze), Anno II, Nr. 5, S. 85—86, 1 Taf.

12. 1905: Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert. Ref. in: Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Berlin. Sitzungsberichte II. 1905. Ordentliche Sitzung am Freitag, den 17. Februar 1905. S. 7—12.

13. 1905: Delle »Imprese Amoroze« nelle piu antiche incisioni fiorentine. In: Rivista d'Arte (Firenze), Anno III. Luglio-Agosto 1905. Suppl. (15 S., 3 Abb.).

14. 1905: Dürer und die italienische Antike. In: Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905. Leipzig 1906. S. 55—60. (Hierzu in kleiner Auflage:) Der »Tod des Orpheus«. Bilder zu dem Vortrag (3 Taf., Fol.).

15. 1907: Francesco Sassettis letztwillige Verfügung. In: Kunstwissenschaftliche Beiträge. August Schmarsow zum 50. Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit. 1. Beiheft der Kunstgeschichtlichen Monographien. Leipzig 1907. 4°, S. 129—152 (6 Abb., 3 Taf.).

16. 1907: Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen. In: Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 18. Jahrg. (1907), S. 41—47, 3 Abb.
17. 1908: Über Planetengötterbilder im niederdeutschen Kalender von 1519 (Vortrag am 17. Dezember 1908). Ref. in: Jahresbericht der Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg 1908—1909, S. 45—57, 3 Abb.
18. Der Baubeginn des Palazzo Medici. Ref. in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (I. Band), 2. Heft. Frühjahr 1909. S. 85—87, 1 Abb. (Vortrag im November 1908.)
19. 1910: Die Wandbilderreihe im Hamburgischen Rathssaale. In: Kunst und Künstler, 8. Jahrg. 8. Heft (Mai 1910), S. 427—429.
20. 1911: Zwei Szenen aus König Maximilians Brügger Gefangenschaft auf einem Skizzenblatt des sogenannten »Hausbuchmeisters«. In: Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1911, S. 180—184, 2 Taf.
21. 1911: Eine astronomische Himmelsdarstellung in der alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz (Vortrag März 1911). Ref. in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 2. Band, 1. Heft. Frühjahr 1912, S. 34—36, 1 Abb.
22. 1912: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara. In: Atti del X. Congresso internazionale per la storia dell' arte (Vortrag in Rom Oktober 1912, erscheint jetzt im Druck).
23. 1913: Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt (burgundische Teppiche mit Darstellungen der Alexandersage im Palazzo Doria in Rom).¹ In: Hamburger Fremdenblatt, Illustrierte Rundschau Nr. 52. Sonntag, 2. März 1913. 2 Abb.
24. Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance (Vortrag im Kunsthistorischen Institut in Florenz, April 1914). Ref. von W. R. B(iehl) in: Kunstchronik, N. F., 25. Jahrg. Nr. 33 (8. Mai 1914), S. 491.
25. Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (Sitzungsber. d. Heidelb. Akad. d. Wiss., Philos.-hist. Kl., Jahrg. 1920, 26. Abh.).

¹) Ed. Ven. 1539, p. 175 r. Il sabb. doppo la, 2. Do di 4^o »guarda che usanza ha Firenze: come le donne fiorentine hanno maritate le lore fanciulle: le menano a mostra: et acco(n)ciale la che paiono nymphe« und P. VILLARI — E. CASANOVA, Scelta di prediche e scritti di fra Gir. Savonarola (Fir. 1898), p. 210f. Pred. XII detta il 28. febr. 1495/96 »Donne, fate che le vostre fanciulle non siano vache... Fategli posare queste veliere«.

²) Fast. V 609, Met. I 528.

³) Lionardo ed. Ludwig (Quellenschr. d. Kunstgesch. XV), I. p. 528.

⁴) a. a. O. p. 522.

⁵) Der Verfasser bedauert es sehr, hier nicht den ganzen umfangreichen und noch nicht veröffentlichten Orpheus-Text des Ovide mor. zum Abdruck bringen zu können. Allein schon die Gegenüberstellung des hier mit gütiger Erlaubnis des Herausgebers der ersten 12 Bücher des Ovide mor., Herrn Prof. DE BOER in Amsterdam, wiedergegebenen Stückes mit seinem lateinischen Vorbild läßt die anti-dramatisch: Tendenz des französischen Dichters erkennen; dagegen ließe der Vergleich des lateinischen Ovid-Textes mit Polizian, dessen dramatisch steigernde Absichten deutlich werden.

Ovide mor.:

Tandis com li deuins chantoit
A telz chans et touz enchantoit.
Es vous les bruz de ciconie,
Plaines dongresse felonnie,
Qui les piz forsenez auoient,
Couuert de cuir sauuage et voient.
Le poete qui en chantant
Aloit les turbes enchantant.

Ovid, Metam.:

Carmine dum tali silvas animosque ferarum
Threicius vates et saxa sequentia ducit
ecce nurus Ciconum, tectae lymphata ferinis
pectora velleribus, tumuli de vertice cernunt
Orphea percussis sociantem carmina nervis.

Et attraiant a sa doctrine.
 Sur lui courent par aattine.
 Si s'escrient a haulte voiz.
 Et dist l'une a l'autre: or voiz, voiz!
 Nostre aduersier, nostre contraire,
 Le traitour, le deputaire
 Qui vait les turbes amusant
 Nous et nos euures accusant,
 Si nous desprise et tient pour vils!
 Se souffrez longues quil soit vifs,
 Toutes sommes avillénies,
 Et confondues et honnies,
 Jamais ne serons riens prisees,
 Maiz a tous vils et desprisees.
 Lors li a l'une un dart lancie,
 Maiz ne la malmis ne blecie.
 Cil a la hante recueillie.
 Qui par son douls son fu fueillie.
 L'autre li a en lieu de dart
 Une roche ruee en dart.
 Car pour la douce melodie
 De son chant chut toute esbahie
 Aussi com pour humilier
 La roche et pour mercy crier
 Devant les piez du harpeour,
 Du poete, du chanteour.
 Lors doubla la grant desuerie,
 La rage et la forsenerie.
 Des foles femmes plaines dire
 Quant pour la douceur de sa lire.
 Virent les roches resortir.
 Pour la melodie amortir,
 Pour faire que riens ne loist,
 Qui pas esmouuoir sen poist.
 Font entre elles tel crierie,
 Tel tempeste et tel braierie,
 Tant vont leur buisines sonnant,
 Qu'en n'y oist pas dieu tonnant.
 Si li getent espesement
 Roches qui lors premierement
 Du sanc du poete rougirent.
 Car puis que son douls chant n'oient
 De riens deporter ne le sorent.
 Ains li firent du pis qu'il porent.
 Si com celles les embrenoient
 Qu. les cuers plains d'enuie auoient.
 Oiseaulx serpens et saugine.
 Ot le poete a sa doctrine
 Enuiron soy grant cerne attrait.
 Tout l'ont rauit tout l'ont soubtrait,
 Tuit laissent leus maistre estrahy.
 Puis le vont celles enuay

e quibus una, leves iactato crine per auras
 'en', ait 'en, hic est nostri contemptor!'

et hastam
 vatis Apollinei vocalia misit in ora,
 quae foliis praesuta notam sine vulnere fecit;

alterius telum lapis est, qui missus in ipso
 aere concentu victus vocisque lyraque est
 ac veluti supplex pro tam furialibus ausis
 ante pedes iacuit.

sed enim temeraria crescunt
 bella modusque abiit, insanaque regnat Erinys.
 cunctaque tela forent cantu mollita,

sed ingens
 clamor et infracto Berecynthia tibia cornu
 tympanaque et plausus et Bacchei ululatus
 obstrepere sono citharae: tum denique saxa
 non exauditi rubuerunt sanguine vatis.

Ac primum attonitas etiamnum voce canentis
 innumeras volucres anguesque agmenque ferarum
 Maenades Orphei titulum rapuere theatri.
 inde cruentatis vertuntur in Orphea dextris

Sanz mercy felonnessement.

Pour le laidir vilainement.

Et de lui laidir ne se faignent.

Si l'avironnent si l'ataignent

Si com li oisel la noctue

Qui de iours s'est entre eulz ferue,

Si la deplument et depellent,

Si la batont et tire pellent.

Aussi fu li diuins batuz,

Et si come cers abatuz.

Entre chiens qui pres est de mort

Que l'uns detire et l'autre mort.

Aussi celles le detiroient

O fust o bastons, et feroient

O roches et o glesces dures,

Et mult li font d'autres laidures.

et coeunt ut aves, si quando luce vagantem
noctis avem cernunt, structoque utrimque theatro

ceu matutina cervus periturus harena
praeda canum est, vatemque petunt et fronde virentes
coniciunt thyrsos non haec in munera factos.
hae glaebe, illae direptos arbore ramos,
pars torquent silices;

⁶⁾ Ed. CARDUCCI (Firenze 1863) v. 354—361.

⁷⁾ Abb. der Miniatur bei PAUL SCHUBRING, Cassoni (Leipzig 1915). T. LI. 227.

⁸⁾ Vgl. AD. VENTURI, Raffaello, Rom 1920, p. 45.

⁹⁾ M. FICINI Florentini . . . Opera, Basel 1576, I. p. 731 (verdruckt). Epistolarum liber III. An Giov. Cavalcanti * . . Ego autem his temporibus, quid velim quodammodo nescio. Forte et quod scio nolim et quod nescio volo. Verumtamen opinor tibi nunc Jovis tui in piscibus directi benignitate constare, quae mihi Saturni mei his diebus in leone retrogradi malignitate non constant. . . *

¹⁰⁾ Diese Feststellung wird Dr. PRINTZ, Frankfurt, verdankt, der zusammen mit Prof. RITTER, Hamburg, eine kritische Edition des »Picatrix« vorbereitet.

¹¹⁾ Vgl. FRANZ CUMONT, Mithra ou Serapis ΚΟΣΜΟΚΡΑΤΩΡ (Extr. des Comptes rendus des séances de l'Acad. des Inscr. et Belles lettres, Paris 1919), p. 12.

¹²⁾ J. OVERBECK, Schriftquellen (Leipzig 1868) Nr. 696, S. 126.

¹³⁾ Vgl. J. OVERBECK, Griech. Kunstmythologie, 2. Band, besonderer Teil; 1. Band, 1. Buch: Zeus (Leipzig 1871), S. 263f. und 602 Münztafel III Nr. 30.

¹⁴⁾ Das hier vorgelegte Material über die Steinbilder des Picatrix und die Gebete an Saturn hat WARBURG noch nicht herangezogen. Das Gebet an den Saturn ist nach der Ghāya, der arabischen Quelle des Picatrix zitiert. Vgl. DOZY - DE GOEJE, Nouveaux documents pour l'étude de la religion des Harraniens (Actes du six. congr. int. des Orientalistes tenue en 1883 à Leide, deuz. Partie Sect. 1), Leide 1885, p. 351.

Das Gebet an Κρόνος ist aus Cod. Paris graec. 2419 publiziert von Em. Ruelle im Cat. Codd. astrol. graec. Tome VIII, 2 (Brux. 1911), p. 172: (Εὐχή). Κύριε, ὁ θεὸς ἡμῶν, ὁ μέγας καὶ ὑψιστος, ὁ ποιήσας καὶ πλάσας τὸν ἀνθρωπον, ὃν ἡ ἄβυσσος εἶδε καὶ ἐτρόμαξεν καὶ οἱ ζῶντες ἀπενεκρώθησαν. ἐν τῷ ὀνόματι αὐτοῦ καὶ εἰς τὴν ἐύναμιν αὐτοῦ τὴν μεγάλην, ὀρκίζω σε, Κρόνε, εἰς τὸ ὕψος τοῦ οὐρανοῦ καὶ εἰς τὸ βάθος τῆς θαλάσσης, ἵνα μὴδὲν με παρακούσης. ὀρκίζω σε, Κρόνε, εἰς τὴν ἀρχαιότητα σου καὶ εἰς τὴν πρωτεία σου. ὀρκίζω σε, Κρόνε, εἰς τὸ φρόνιόν σου, ὅπερ ἔχεις ἐξουσίαν εἰς πάσας βλάβας καὶ θησαυροὺς διδόναι, καὶ τὰ πάντα καλῶς ὑπόκλινον. πάλιν ὀρκίζω σε εἰς τὰ ὀνόματά σου ταῦτα: Ὀρφῶν, Ὀκπῆ, Τομῶν, Οὐλιόβ, Βερίμ, Οὐγγράν, Σαρόμ, Ὀδῆλ, Σιέτ, Σατάδ. διὰ τούτων τῶν ὀνομάτων, νά με ὑποκλίνης τὴν χάριν σου καὶ τὴν ἐνέργειάν σου. εἰς τὸ πρᾶγμα, ὁ μέλλω πρᾶξαι τὴν ὥραν τούτην, νά εὐρεθῇ δοκιμον καὶ ἀληθινόν.

¹⁵⁾ Cod. Reg. 1283 Bl. 14 r. u. b.

¹⁶⁾ Vgl. z. B. die bekannte Aufschrift der Zeichnung nach einem antiken Grabmal im Album des Villard de Honnecourt (ed. J. B. A. Lassus — Alfred Darcel, Paris 1858), Fol. 6 r.: De tel maniere fu li sepouture dun sarrazin que io ui une fois. — Zur Geschichte der Astrologie im Mittelalter vgl. das bekannte Büchlein von FRANZ BOLL, Stern Glaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie (Aus Natur und Geisteswelt Nr. 638, 2. Aufl., Leipzig-Berlin 1920).

¹⁷⁾ Lib. III, Cap. XVIII.

¹⁸⁾ Vgl. Lib. III, Cap. XV u. XVI.

¹⁹⁾ Ego quoque ambigo saepius: Ac nisi et omnis antiquitas, et omnes astrologi uim mirabilem

habere putarent; habere negarem. a. a. O. Lib. III, Cap. XV.

²⁰⁾ MARSILIO FICINO a. a. O. Lib. III, Cap. 23: Vt prospere uiuas agasque: in primis cognosce ingenium: sidus: genium tuum: et locum eisdem conuenientem: Hic habita: Professionem sequere naturalem: und ebenda Lib. III, Cap. 24: Qua ratione litterati cognoscant ingenium suum: sequanturque uictum spiritui consentaneum.

²¹⁾ z. B. Lib. I, Cap. IV. Ut autem litterati sint melancholici, tres potissimum causarum species faciunt. Prima coelestis . . . Coelestis, quoniam Mercurius, qui ut doctrinas inuestigamus inuitat, et Saturnus qui efficit ut in doctrinis inuestigandis perseueremus inuentasque seruemus . . ., ferner ebenda Lib. III, Cap. 22: Nullis uero Saturnus est infensior: quam hominibus contemplatiuam uitam simulantibus quidem nec agentibus.

²²⁾ Siehe vorläufig dessen Aufsätze: Dürers Stich »Melencolia I« und der maximilianische Humanistenkreis in den »Mitteilungen der Ges. f. vervielfält. Kunst« 1903 s. 29/41, 1904 s. 6/18, 57/78. Dr. Panofsky und der Verf. bereiten die Herausgabe des Buches vor, das Giehlow über dieses Thema unvollendet hinterlassen hat.

²³⁾ Das span. Schachzabelbuch des Königs Alfons des Weisen vom Jahre 1283 herausgegeben von JOHN. G. WHITE (Leipzig 1913) II. Taf. CXC (Bl. 95 v). De la figura de saturno Saturno es el primero que esta mas alto de todoz et fizieron le a figura de omne uieio et magro que anda coruo et desnudo todo si no pannos menores et enbuelto en una manta negra sobre la cabeza et que es triste de cara et tiene la mano ala mexiella como omne cuyerdadoso. Über antike Darstellungen des Kronos-Saturn mit der aufgestützten Hand vgl. W. H. ROSCHER, Ausf. Lex. der griech. u. röm. Myth. s. v. Kronos II, Sp. 1563 ff.

²⁴⁾ Vgl. FRANZ BOLL, Sphaera (Leipzig) 1903, S. 507 3.

²⁵⁾ SIDNEY COLVIN, A florentine picture-chronicle (London 1898), Taf. 57.

²⁶⁾ Über diesen vgl. vorläufig des Verf. Verz. astrolog. u. myth. Hssen (Sitzungsber. d. Heid. Akad. d. Wiss. 1915, 6./7. Abh.) S. 68.

²⁷⁾ Der folgende Abschnitt beruht auf der von WARBURG für die Kunstgeschichte entdeckten Tatsache der Existenz und Bedeutsamkeit des Albricus Götterbilderbuches und seiner Wanderung vom Westen nach Italien. Die Nachweise über die Persönlichkeit dieses Schriftstellers und seine hier genannten Quellen sowie die kunsthistorischen Folgerungen, die sich im einzelnen aus WARBURGs Entdeckungen ergeben, stammen vom Verfasser dieser Studien.

²⁸⁾ Die recht mangelhafte Übersetzung nach ALEX. BAUMGARTNER S. J. Die lat. und griech. Lit. der christl. Völker (Gesch. d. Weltlit. IV), Freiburg i. B. 1905, S. 382. Der lat. Text lautet nach M. Hauréau, Notice sur les mélange poétiques d'Hildebert de Lavardin (Notices et Extraits des Mss. de la Bibl. Nationale T. XXVIII. 2, S. 331 f. Paris 1878):

Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina;
 Quam magni fueris integra fracta doces.
 Longa tuos fastus aetas destruxit, et arces
 Caesaris et superum templa palude jacent.
 Ille labor, labor ille ruit quem dirus Araxes
 Et stantem tremuit et cecidisse dolet;
 Quem gladii regum, quem provida cura senatus,
 Quem superi rerum constituere caput;
 Quem magis optavit cum crimine solus habere
 Caesar, quam socius et pius esse socer,
 Qui, crescens studiis tribus, hostes, crimen, amicos
 Vi domuit, secuit legibus, emit ope;
 In quem, dum fieret, vigilavit cura priorum:
 Iuuit opus pietas hospitis, unda, locus.
 Materiem, fabros, expensas axis uterque
 Misit, se muris obtulit ipse locus.
 Expendere duces thesauros, fata favorem,
 Artifices studium, totus et orbis opes.
 Urbs cecidit de qua si quicquam dicere dignum
 Moliar, hoc potero dicere: Roma fuit.
 Non tamen annorum series, non flamma, nec ensis

Ad plenum potuit hoc abolere decus.
 Cura hominum potuit tantam componere Romam
 Quantam non potuit solvere cura deum.
 Confer opes marmorque novum superumque favorem,
 Artificum vigilent in nova facta manus.
 Non tamen aut fieri par stanti machina muro,
 Aut restaurari sola ruina potest.
 Tantum restat adhuc, tantum ruit, ut neque pars stans
 Aequare possit, diruta nec refici.
 Hic superum formas superi mirantur et ipsi,
 Et cupiunt fictis vultibus esse pares.
 Non potuit natura deos hoc ore creare
 Quo miranda deum signa creavit homo.
 Vultus adest his numinibus, potiusque coluntur
 Artificum studio quam deitate sua.
 Urbs felix, si vel dominis urbs illa careret,
 Vel dominis esset turpe carere fide.

29) ERNST MAASS, Die Tagesgötter in Rom und den Provinzen (Berlin 1902), S. 259 ff.

30) ROBERTUS RASCHKE, De Alberico Mythologo (Bresl. philol. Abh., herausgegeben von R. Förster, 45. Heft). Breslau 1913.

31) Ein Beispiel einer solchen Bildbeschreibung s. u. Es gibt von dem Text mehrere alte Drucke, aber keine moderne Ausgabe. Die meist benutzte Ausgabe ist die in den *Auctores Mythographi Latini* herausgegebene von AUGUSTINUS VAN STAVEREN Lugd. Bat. 1742. Der Verf. beabsichtigt demnächst die römische Bilderhandschrift des Albricus herauszugeben.

32) PORPHYRIOS, *Περὶ ἀγαθμάτων* ed. J. BIDEZ in seiner: *Vie de Porphyre* (Univ. de Gand Recueil de travaux publ. par la fac. de phil. et lettr. 43 me fascicule Gand 1913), p. 6*.

33) L. ANNAEUS CORNUTUS, *De natura Deorum* ed. FRID. OSANNUS (Gottingae 1845), Cap. IX 151.

34) Vgl. JOHANNES GEFFCKEN, Der Bilderstreit des heidnischen Altertums (Archiv f. Religionswissenschaft XIX (1916/1919), S. 286—315).

35) Ebenso der Verf. des Fulgentius methofores, der die Bilder der antiken Götter allegorisch auslegt. Vgl. über den Fulg. meth. vorläufig SAXL, Verz. S. VIII.

36) Venus quintum tenet inter planetas locum propter quod quinto loco figurabatur. Pingebatur ergo Venus puella pulcherrima, nuda et in mari natans et in manu sua dextra concham marinam continens atque gestans. Quae Venus rosis candidis et rubeis sertum gerebat in capite ornatum et columbis circa se uolantibus comitabatur. Vulcano deo ignis rustico turpissimo in coniugium erat assignata, quae stabat ad eius dextram et coram ipsam tres astabant iuenculae nudaee quae tres Gratiae dicebantur. Ex quibus duarum facies versus nos adversae erant. Tertia vero dorsum in contrarium vertebat. Huic et Cupido filius suus alatus et caecus assistebat, quae sagitta et arcu, quos tenebat Apollinem sagittaverat. Propter quod deos contra se turbatos timens ad matris gremium fugiebat, cui et illa sinistram porrigebat.

37) Aufklärungen über die Handschriften des Ovide moralisé verdankt der Verf. der Güte von Herrn Prof. DE BOER, dem Herausgeber der ersten sechs Bücher des Ovide (*Ovide mor. Poème du commencement du quatorzième siècle publié d'après tous les manuscrits connus*. Verh. d. kon. Akad. van Wetensch. te Amsterd. Afd. Letterkunde Nieuwe Reeks Deel XV, Deel XXI. Amsterdam 1915 und 1920).

38) Über die Handschrift vgl. GEORG SWARZENSKI, Die Regensburger Buchmalerei (Leipzig 1901), S. 172.

39) Einer der indirekten Quellen des »Albricus« vgl. RASCHKE a. a. O. S. 138 ff.

40) Eine Probe aus Petrarca's »Africa« s. u. S. 249.

41) CHAUCER, House of fame, 130—133. LYDGATE, Reason and Sensuallyte (Early English Text Society Extra Series LXXXIV u. LXXXIX, London 1901 u. 1903) ed. SIEFER V. 1115—1118, 1194—1206 u. ö. Vgl. die Notes des Herausgebers.

42) Über Petrarca's Verbindung mit Bersuire vgl. PIERRE DE NOLHAC, *Pétr. et l'humanisme* (Bibl. litt. de la Ren. Nouv. Série. Tome premier Paris 1907), Bd. I 2, S. 82 2.

43) Abb. bei CARL WOERMANN, *Handzeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett in Dresden*.

44) Cod. DCXCVII (*liber physiognomiae*) der Real Biblioteca Estense zu Modena. Vgl. HERM. JUL. HERRMANN, *Zur Gesch. d. Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara* (Jahrb. d. allerh. Kaiserh. XXI (1900), S. 135—137) und AD. VENTURI, *La fonte di una composizione del Guariento* (L'Arte XVII, 1914, p. 49—57). Aus dem hier Dargelegten geht — wie auch aus anderen Gründen — hervor, daß die modenese Handschrift unmöglich die unmittelbare Vorlage der Paduaner Fresken gewesen sein kann.

45) Cod. Monac. Germ. 398. Ich verdanke den Hinweis auf die Darstellung der Güte von Herrn Dr. PETZET.

46) Abg. bei EMILE MÂLE. *L'Art religieux du XIII^e siècle* (Paris 1902), S. 146.

47) Die Handschrift ist beschrieben bei SAXL, Verzeichnis S. 67 f.

48) Deutlich lesbar ist z. B. auf Bl. 4^o der Name: Ardenchum becarium. Die Beccaria sind eine bekannt Pavesische Familie. Vgl. CHEVALIER, *Répertoire s. v. Beccaria*. Darüber Genaueres bei Gelegenheit der Herausgabe der Handschrift, die demnächst in den »Studien der Bibl. Warburg« erfolgen soll.

49) Mercurius sextus in ordine planetarum, sicut et alias ab antiquis gentilibus sextus deus esse dicebatur, cujus imaginem in hunc modum pingere voluerunt. Erat ipsius signum homo unus, qui in capite et in talis alas habebat: in manu autem sua laeva virgam tenebat, quae virtutem habebat soporiferam, et quae erat serpentibus circumsepta. Et gladium curvum, quem Harpen homo vocabat: fistulamque de calamo factam Syringe ad os suum ponebat, dextra sonans. galerum quoque seu capellum capite portabat. Coram ipso autem erat gallus, sibi peculiariter consecratus. Ab altera vero parte erat Argus, cujus caput et facies plena erat oculis, qui coram eo jacebat decollatus. Iste ergo dictus est deus mercatorum, et deus furtorum: et ideo ab alio ejus latere depicti erant mercatores cum aliquibus mercibus: et latro, qui ipsi mercatori peram abscindebat. Eloquentia autem in fistula designatur, qui de viro in foeminam, et de foemina in masculum se mutabat, cum volebat: et ideo pingebatur cum utroque sexu. De albis vero nigra, et de nigris alba faciebat, quod ostenditur per ejus pileum semialbum et seminigrum. Aliqui vero eum capite canino pingebant: ideoque et lanceam pro virili, et colum pro muliebri sexu tribuerunt.

50) Petrarca, *Africa* ed. L. PINGAUD (Paris 1872), L. III 156—173.

51) Vgl. PAUL KRISTELLER, *Der venezianische Kupferstich im XV. Jahrhundert* in den »Mitteilungen der Ges. f. vervielf. Kunst«. Beilage der »Graphischen Künste« 1907, Nr. 1, und *Catal. of early Italian Engravings pres. in the Dep. of Prints and Drawings in the Brit. Museum* by ARTHUR MAYGER HIND ed. by SIDNEY COLVIN (London 1910), p. 217 ff.

52) Siehe RASCHKE a. a. O. S. 105.

53) Durch den Nachweis dieses Vorbildes für das Merkurblatt der Spielkarten scheint sich die alte Streitfrage zu lösen, ob der S-Meister den E-Meister kopiert hat oder umgekehrt — oder ob beide auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen. (Zusammenfassendes darüber in der Vorrede von PAUL KRISTELLER zu: *Die Tarocchi*, Graph. Gesellsch. II. Außerordentliche Veröffentlichung, Berlin 1910). Keinesfalls wird der E-Meister den S-Meister kopiert haben, wie BARTSCH gemeint hat, denn dann müßte er das durch den E-Meister in den Modestil übersetzte altgriechische Vorbild künstlich restituieren haben, was kaum jemand annehmen wird. Der E-Meister hat den altgriechischen Petasos richtig beibehalten, der S-Meister zeichnet statt dessen einen phantastischen Renaissance Helm. — Schwieriger, und mit unserem Material kaum zu beantworten, ist die Frage, ob nicht umgekehrt der S-Meister den E-Meister kopiert habe. Stünde das Blatt des S-Meisters dem Merkur, wie ihn Ciriacus gezeichnet hat, in einem wesentlichen Punkte näher als das des E-Meisters, dann wäre es ausgeschlossen, daß das letztere sein Vorbild war. In der Tat scheint mir etwas derartiges nachzuweisen möglich: die Armhaltung, die der E-Meister von Ciriacus abweichend gezeichnet hat, stimmt auf dem Blatt des S-Meisters so mit der Ciriacuszeichnung überein, daß es kaum möglich sein wird anzunehmen, der S-Meister habe ihn nochmals frei erfunden. Damit gewinnt KRISTELLERS Hypothese, daß beide Meister auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen, hohe Wahrscheinlichkeit, während seine Ansicht, »daß die weniger geschickt und sorgfältig gestochene, aber verständnisvoller gezeichnete S-Folge den ursprünglichen Original-Kompositionen näher stehe als die technisch vorzüglichere, aber in der Zeichnung schwächere und steifere E-Folge«, widerlegt ist.

54) Die hier wiedergegebene antike Hermesdarstellung ist ein Ausschnitt aus einem erst neuerdings in der Krim gefundenen Relief, das Salomon Reinach (*Un Bas-Relief de Panticapée* (Kertsch) au Musée d'Odessa) in den *Monuments et Mémoires der Fondation Piot* II. (1895), Pl. VII, veröffentlicht hat. Offenbar hat Ciriacus eine Replik genau dieses Hermes-Typus vor Augen gehabt.

55) Abdruck nach: *Bullettino dell' Istituto di Corrispondenza Archeologica per l'anno 1861* (Roma 1861), p. 183. *Intorno alcune notizie archeologiche conservateci da Ciriaco di Ancona. Lettera del prof. O. Jahn al cav. G. B. de Rossi.*

56) Carlo Avellino schreibt an Poggio:

Kyriacus nobis misit modo munera, Poggi
Mercurium, propia pinxerat ille manu.
Ut vidi obstipui, stupeoque et flectere nusquam
Ex illo possum lumina capta semel.

und Giovanni Cirignano schreibt:

Quis tandem, rogo, Mercurium vivum atque loquentem
pinxisset, nisi tu sis Mercurius novus alter?

Beide Stellen zitiert OTTO JAHN im *Bullettino* a. a. O. p. 183f.

57) Vgl. zu dem Ganzen den schönen, durchaus nicht veralteten Aufsatz von OTTO JAHN *Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer*, abgedruckt in seinen populären Aufsätzen *Aus der Altertumswissenschaft*, Bonn 1868, S. 333—352. Der Mercur des Cyriacus kehrt u. a. wieder auf den Odysseus-Cassoni der Slg. Lanckoronski in Wien (PAUL SCHUBRING, Cassoni, Leipzig 1915, Taf. LIV u. LV). Er hat sogar ganz deutlich auch die Darstellung des Neptunus auf anderen Cassoni (ebenda T. XLVIII) beeinflusst. Wir finden ihn ferner im Vergil der Bibl. Riccardiana (Cod. 492), Bl. 66 v, auf der Medaille für Lorenzo Tornabuoni von Niccolo Fiorentino (Abb. bei Aloiss Heiss, *Les Médailleurs de la Ren. Florence et les Florentins*, Prem. Partie (Paris 1891), pl. VII, 3) in den Holzschnitten des Ouidio Metamorphoseos uulgare (Ven. 1522), Bl. XVI^{vo} u. ö.

Dürer lernt den Typus auf zwei Wegen kennen. Einmal durch unsere Spielkarten, von denen er bekanntlich einige Blätter kopierte (Lippm. 210—218), dann durch Hartmann Schedel, in dessen *Kollektaneen* (Cod. Monac. lat. 716) sich die oben reproduzierte Zeichnung nach dem Merkur findet, die Dürer für jene Komposition des gallischen Merkur benutzt hat, die uns in dem Wiener *Kunstbuch Albrechts Dürers von Nürnberg* (vgl. THEODOR FRIMMEL, *Urkunden, Regesten und Artistisches a. d. Bibl. d. kunsth. Samml. d. allerh. Kaiserh. Nr. 4025 in: Jahrb. d. kunsth. Samml. d. allerh. Kaiserh. V. 1887, 2. Teil, S. XXI ff.*) in einer nicht ganz sicheren Zeichnung vorliegt (Lippmann 420). Größte Verbreitung gewinnt dann dieser Hermes-Typus dadurch, daß Burgkmayr das Merkurblatt der Spielkarten für seine Planetenfolge kopiert. Denn die Burgkmayr-Stiche waren bis weit nach Norddeutschland hinauf verbreitet. Siehe darüber WARBURGS Studie (Nr. 17 unserer Liste).

58) Der lat. Text ist u. a. abgedruckt bei SAXL, *Verzeichnis*, p. 113f.

59) Über die Trionfi vgl. jetzt WERNER WEISBACH, *Trionfi* (Berlin 1919).

60) JACOB BURCKWARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*¹⁰ (Leipzig 1908), II, S. 125—150.

61) So ist z. B. die Einwirkung flandrischer Porträtkunst auf die Bildnisse des Minerva-Freskos sehr deutlich.

62) Vgl. die Darstellung im Cod. Monac. gall. 19.

63) Der folgende Abschnitt ist bis auf unwesentliche Einzelheiten ein bloßer Auszug aus WARBURGS Sassetti-Aufsatz (Nr. 15 der oben gegebenen Bibliographie).

64) Gent, Bibl. der Kathedrale. Die Bibliothek WARBURG besitzt Photographien dieser Handschrift, die sie der Güte von Herrn Geh.-Rat GOLDSCHMIDT verdankt.

65) Genauer Zusehen lehrt auch in der Büste erkennen, daß in dem Imperatorengewand der Kaufmann steckt.

66) Non so dove la fortuna ci aproderà che vedete nella conversione et pericoli che noi ci troviamo (a Dio piaccia concederci gratia di pigliare porto di salute) et come ella si vada in qualunque modo dove mi capiti, vi comando et richiego . . . che la mia redità non rifiutate per nessuna cagione, quando bene vi lasciassi più debito che mobile, voglio che viviate et moiate in quella medesima fortuna, parendomi così si richiega al debito vostro.

67) Den Brief Marsilios hat WARBURG in der 49. Anm. seines Aufsatzes vollständig abgedruckt.

ALTFRÄNKISCHE MEISTERLISTEN.

VON

ALBERT GÜMBEL, NÜRNBERG.

(Schluß.)

b)

Bezahlt für seinen Bruder Sebald an Jakob Baner 75 gld. 1492, 12. Juni. Nbg. Stadtgerichts-Protokolle genannt Conserv. G., Ms. 447 a, Fol. 83 a.

»Jacob Baner confitetur, das ime Wilhalm Bleydendorff (!) von wegen seins bruders Sebolten Bleydendorffers di 75 gld., im gerichtsbuch beschriben ¹⁰⁰⁾, ausgericht und bezalt hab, darum er sie quitt, ledig und los sag, ut in forma. testes, Michl Bawmgartner und Peter Rietter. act. ut supra = 3^a ante Viti [14]92.«

Prag, Scholler (Gel) Hans, Bildschnitzer von Nürnberg in Prag, siehe diesen.

96.

Pranndt, Hans, Kartenmaler in Nürnberg. 1499. Gümbel Nr. 37 (1470). (?)

Schuldanerkenntnis. 1499, 19. Dezbr. Libri Conserv. 5, Fol. 244 a.

»Hanns Pranndt, kartenmaler, confitetur Erasm Störin 25 fl. r. für papir.... quinta post Lucie, 19. decembris, 1499.«

97.

Rauh, Georg, Briefmaler zu Nürnberg. 1490. Hampe I, 525.

Zeugnis, daß er kein heimlicher Kundschafter der Stadt sei. 1490, 14. Juni. Nbg. Briefbücher Bd. 41, Fol. 151 b.

»Jorgen Rawhen entschuldigung.

Wir die bürgermeister und rate der stat Nur[emberg] tun kund mit disem offen brief allermeniglich, als uns Jorg Rawhe, kartenmaler, unser burger, furgebracht hat, wie er beschuldigt werde, das er unser offenlicher verräter und

¹⁰⁰⁾ Hierüber konnte ich leider nichts ausfindig machen. Der hier genannte Sebald ist (gleich Wilhelm) ein Sohn des Malers Hans Pleydenwurff und Bruder Hans Pl. des Jüngeren. Bemerkenswert ist, daß im Jahre 1497, im Einsammelregister des »Gemeinen Pfennings«, Lorenzer Seite, in Sebald Schürstabs und Ulrich Hallers Viertel und in der Hauptmannschaft des Hans Herl ein »Caspar Pleidenwurff« genannt wird, und zwar unter den »Absentess«, d. h. den zurzeit nicht in der Stadt anwesenden Bürgern; ob er ein Maler war, ist nicht bemerkt. Dagegen mag es nur auf ein Schreibversehen beruhen, wenn in einem (undatierten, aber wohl dem Anfang des 16. Jahrhs. angehörigen) Verzeichnis der an den Nürnberger Klosterhof des Kl. Heilsbronn aus gewissen Häusern der Stadt zu zahlenden Zinsen, betitelt: »Nurmberg. Zins vnßerss Hoffis daselbst«, aufgeführt ist: »Michel Pleyenwurff (!) 15 Heller Walburgis 15 Heller Michaelis von seinem Hause, daß ligt vnter der Vesten bey der schildtröhren«. (Akten des Bez.-Amt Heilsbronn 16¹/₃ Nr. 186 (alt Nr. 225.) Es muß wohl heißen »Michel Wolgemut«.

heimlicher knecht ¹⁰¹⁾ sein solle, bekennen wir, das demselben Jörgen Rawhen an solicher beschuldigung ganz ungutlich beschilt, wann er unser heimlicher knecht noch offner verräter nie gewesen und noch nit ist, sonder uns vor zeiten, als ander unsere diener fründlich und erberlich gedient hat. mit urkund ditz briefs, der geben ist mit unserm zuruck aufgedrucktem secretinsigel versigelt uf montag vor S. Veits tag 1490.«

98.

Reeß, Hans, Steinmetz und Werkmeister des Kl. Birklingen¹⁰²⁾, 1486.

Johannes von Aw, Subprior, und Johannes von Franckfurth, Prediger des Klosters Unser L. Frau zu Birklingen, dann »Hanns Reeß, Steymetz vnnd werckmeyster vnnd Mathes Gherhart, beyde dyener des gotzhaws obgemelt«, legen die Streitigkeiten zwischen dem Kloster einer- und Jorgen Kopp, Bürger zu Iphofen, andererseits, wegen ihrer gegenseitigen Forderungen schiedsrichterlich bei. geben ... etc. 1486, am tag Anthonii des h. Beychtigers (= 17. Januar). Urk. des Kl. Birklingen im Kr.-A. Nürnberg Tit. VI, 1 c.

Regensburg, Hans, Maler von, 1452, siehe Hans Maler von Regensburg.

Regensburg, Konrad, Maler von, 1453, siehe Konrad, Maler von Regensburg.

99 ¹⁰³⁾.

Reichenauer, Wolfgang, Maler (?) in Nürnberg. 1490.

Verpfändet für 50 fl. Rh. ein »laufend werk einer Tafel«. 1490, 12. Mai. Libri Conserv. 3, Fol. 44 a.

¹⁰¹⁾ d. h. also eine Art Lockspitzel.

¹⁰²⁾ Birklingen, ein 1459 von Bischof Johann von Würzburg gestiftetes Augustiner: Chorherrenstift bei Iphofen (Mittelfranken), seit alters berühmter Wallfahrtsort mit einem wundertätigen Marienbild. 1462 wurde das Stift in der Fehde zwischen jenem Bischof von Würzburg und Markgraf Albrecht Achilles von Brandenburg durch Brand und Plünderung schwer heimgesucht. Eine uns noch erhaltene lateinische Aufzeichnung im Kgl. Kr.-A. Nürnberg »De origine monasterii b. Marie virginis in Bircklingen« von ca. 1482 besagt über diese Zerstörung und die ihr folgenden Neubauten der Kirche und des Dormitoriums, in welchen wir wohl Arbeiten unseres Hans Reeß erblicken dürfen, folgendes: ...capella eciam beate marie virginis cum turre antiqua et cimiterii muro funditus eruta absque altare virginis, ut hodie claret, solum permansit. novam ecclesiam in locum erigendo laboravit prefatus jam prior (d. h. Johannes de Sonßpech, der dritte Prior des Stiftes) cum fratribus instantissime cum dei gratia. tandem chorus et dormitorium novum cum rectorio, quod nunc stuba scriptorum dicitur, perficiebatur, in quod fratres intraverunt anno d. 1466, sexta dominica ante Symonis et Jude apostolorum. etiam prefatus prior posteriorem partem ecclesie usque ad tectum perduxit et tabulam magnam et preciosam in choro comparavit, cuius tabule speciales et honorabiles nostri fautores Nurenbergenses majorem partem persolverunt. [Folgen Nachrichten über die Wahl des Petrus Megen von Ochsenfurt, dann des Meffridus (1474) zu Prioren] ... qui [sc. Meffridus] incepit primum lapidem ponere et dormitorium extendere versus orientem cum ambitu a stuba scriptorum et rectorium novum et magnum, que omnia cum suis attinenciis superius et inferius completa et constructa fuerunt anno d. 1482.

»Wolfgang Reichnawer von Hailtprunn (Heilbronn) confitetur, das ime Hanns Straßer anstatt Benedict Katzenloher[s] von Augspurg, seines herrn, und derselb sein herr 50 fl. r. par gelihen haben, in jarsfrist als erlagt und ervolgt und unverneut zu bezalen, darumb er ime dann ain lauffend werck ainer Tafel zu rechtem underpfand verpfendt und eingeantwurt hab, also wo er in solicher zeit, so vorstet, nit bezalet, das sie damit gefaren mogen, als recht ist, und das er auch Rupprechten Kolberger ¹⁰³⁾ sein volkomen gewalt gegeben hab, soliche tafel inen oder andern in mitler zeit zu verkaufen, sie davon zu bezalen und um kaufsumma zu quittiren oder, ob das in solicher zeit nicht beschee, soliche pfand dem Kolberger an seiner stat anzubieten etc. testes rogati Wilhalm Hegnein und Hans Haller, quarta Pangracii 90.«

100.

Renner, Heinrich, Glasmaler in Nürnberg. 1453.

Verklagt die Gotteshauspfleger zu Ammerndorf auf Bezahlung eines Arbeitslohnes. 1453, 20. Februar. Manualien des Kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 118, Fol. 371 b.

»Judicium in Onolspach feria tertia post Invocavit 1453.

Heintz Renner, glaser von Nur[nberg] [klagt] ad Hannsen Ober, Hannsen Schadman, Crafftten Steffan und ander heiligenpfleger des gotzhaus zu Amerdorff ¹⁰⁴⁾, darumb und spricht, sie sein im schuldig 13 ℥ lidlons, die er mit seiner herten erbait umb sie und ir gotzhaus zu Amerdorff verdient hab und für 12 kreutz in irem gotzhaus zu malen, je fur eins ein groschen, und 12 grosch minner oder mer on-geverd auf ein rechnung gerichts gelts, das sie !!) ¹⁰⁵⁾ darrauf gelegt und des schaden genommen hat. solichs alles kan sie (!) ¹⁰⁵⁾ on ditzs lantger[ichts] hilf nit bekommen. dampnum 10 gulden.«

101.

Rosemberger, Simon, Bildschnitzer in Nürnberg. 1490.

Schuldanerkenntnis 1490, 14. Juli (Libri Conserv. 3, Fol. 80 a).

»Simon Rosemberger, bildschnitzer, confitetur Barbara Weißin 2 fl. in acht tagen den nächsten zu bezalen. . . act. quarta post Margrethe [14]90.«

102.

Rosenstein, Hans, Bildhauer in Nürnberg. 1498. Gümbel Nr. 236.

Wird als Verfasser einer Eingabe an den Nürnberger Rat genannt. Einlaufsregister Mscr. 815, Fol. 191 a: »Hanns Rosenstein, pildhawer«. 1498, zwischen 8. August und 5. September. Eingabe ¹⁰⁶⁾ selbst nicht vorhanden.

¹⁰³⁾ »Als Wagmacher« bei Hampe I, Nr. 244 und 265 genannt.

¹⁰⁴⁾ Ammerndorf, ca. 20 km w. von Nürnberg. Vgl. auch Nr. 128.

¹⁰⁵⁾ Möglicherweise ist eigentlich die Ehefrau oder Witwe des Glasmalers die Klägerin.

¹⁰⁶⁾ Sie mag wohl die im nächsten Jahre erfolgte Aufgabe des Bürgerrechtes betroffen haben.

103.

Ryß, Kaspar, Briefmaler in Nürnberg. 1493—1497 ¹⁰⁷⁾. Gümbel Nr. 235 (1479).

Beschwört vor dem Nürnberger Stadtgericht, daß die Angaben Herman Stains, Malers zu Leipzig, über eine ihm angeblich gewährte Frist zur Bezahlung einer Schuld falsch seien. 1493, 11. September. Libri lit. 10, Fol. 70 b.

[Schultheiß und Schöffen des Stadtgerichts Nürnberg beurkunden,] »das auf heut dato ditz briefs fur uns ingericht komen sein Michel Steyglin und mit im Caspar Ryß, der brieffmaler, bede bürger zu Nürnberg, und das der genannt Michel erzelt hat ain solich mainung: in kraft ains gewalts, ime von dem genannten Caspar gegeben, habe er Herman Stain, den Maler, burger zu Leyptzgk, .dasselbst mit recht furgenomen und beclagt um 9 guldin, so Herman Stain dem genannten Caspar zu bezalen schuldig und verfallen sei, derselbig Herman hab sich im rechten dess beholfen und sich bewilliget, [wenn Ryß] ¹⁰⁸⁾ nicht bekennen und selbs sagen werde, das er im solich 9 guldin nicht eer zu bezalen anzuheben verpflichtet sei, dann allererst auf den Michelsmarkt schierst kunftig, das er alsdann demselben Caspar Ryß oder seinem volmechtigen anwalt solich 9 guldin unverzogenlich fur vol und ganz bezalen wolle oder, wa er das nicht tätt, alsdann auf sein aigen cost in gehorsam (!) (gewarsam?) geen und daraus nit komen, er habe dann Casparen Ryß oder seinem volmechtigem anwalt umb sein schuld genug und bezalung getan; woll auch daruber, wa Caspar Ryß sollich bekenntnus nicht tün werde, ins rats strafe steen; solichs hab er als anwalt Caspars auch verwilligt und angenommen und darauf jetzo Casparen in gericht gepracht und gestellet, deßhalben sein bekantnus und ansag zu tün, wie recht, ob dem also sei oder nicht, wie Herman Stain obgelauter maßen fürbracht hab, und ime dann deß von gerichtz wegen versigelt urkund und brief zu geben, das auch darauf Caspar Ryß in gericht dargetreten ist und der sach halb die warhait zu sagen ainen leiplichen aide zu got und den heiligen geschworn und bei demselben seinen geschwornen aide gesagt hatt, das er Herman Stain zu bezalung solicher schuld nicht also frist gegeben, in massen Hermann, wie oblaut, furbracht hab, und das sollich sein fürpringen, der verpflichtet der bezalung halb getan, nicht also an im selbs sei. detur litera. testes herr Sebolt Schürstab und her Hanns Rumel. act. 4^a post nativitatis Marie anno [14]93.«

104.

Schicker, Sebald, Seidennäher zu Nürnberg. 1480—1490.

¹⁰⁷⁾ Er wird noch 1497 im Einsammelverzeichnis des gemeinen Pfennigs auf der Lorenzer Seite als Caspar Rys genannt.

¹⁰⁸⁾ So ist wohl einzuschalten.

a)

Wird 1480 als »Sebalt Schicker, seidennetter« im Frauenbrüderviertel im Besitze einer Stallung zu 5 Pferden genannt. (Mscr. Nr. 785, Fol. 73 a.)

b)

Wird 1490 in einem Prozeß seiner Ehefrau Margareth gegen Michel Bamberger, seidennetter zu Landshut, wegen Geldforderung genannt. (Der Streit drehte sich u. a. auch um 4 »gestickte frewlin oder für jedes 4 ℥ swartz gelts«.) Libri Conserv. 3, Fol. 37 a.

105.

Schlencker, Kartenmaler in Nürnberg. 1478.

Wird wegen Werfens zur Fastnachtszeit bestraft, 1478, zwischen 17. Juni und 15. Juli. Nbg. Stadtrechnungen Bd. 18, Fol. 15 b.

»Item [recepimus] 2 ℥ novi 10 schillinge vom Slencker, karttenmaler, werfens halb zur vasnacht.«

106.

Schnitzer, Nikolaus, Maler in Nürnberg. 1494.

Kunigunde Bittroldin, Cuntz Bittrolds, Bürgers zu Nürnberg, Schwester, und Niclaus Schnitzer, der maler, der letzteren Ehemann, bestätigen dem genannten Cuntz B., daß er ihnen wegen des der genannten Kunigunde angefallenen väterlichen und mütterlichen Erbteils ganze, endliche und wolgenügende Ausrichtung getan habe. 4^a post crucis exaltacionis (= 17. September) 1494. Libri lit. 12, Fol. 30 a.

107.

Schön, Markus, Maler zu Nürnberg. 1480—1490. Gümbel Nr. 247 (1453).

a)

Besitzt Gaststallung für 5 Pferde. Pferdebüchlein vom Jahre 1480. Barfußerviertel. Cap. Contz Glockengießer.

»Marx moler zum (d. h. im Hause des) Cuntz Regnpogen [hat stallung zu] 5 pf[erd].«

b)

Heiratsbrief Markus Schöns, Sohns des Malers Markus Schöns zu Nürnberg. 1490, 26. Juli. (Libri lit. Bd. 6, Fol. 174 a.)

[Schultheiß und die Schöffen des Gerichts zu Nürnberg beurkunden,] »das fur uns kam in gericht Petter Bayr, des gerichtz gesworner fronbot, anstat, von wegen und als vormund junkfrau Cristina, Steffan Kennen sel. verlaßen tochtere, und pracht mit unsers gerichtzbuch, das die erbern Michel Paumgartner und Hans

Rumel vor gericht auf ir eid gesagt hette [n], das sie des geladen zeugen wern, das er, der vermelt Petter Bayr, und Hans Tanhawser von ir und irer mitverwandten wegen des vermelten Steffan Kennen verlassen geschefts, von wegen der genannten Cristina an einem, und Marx Schon, maler, auch Marx, sein(em) sune, am andern teilen, am eritag nach s. Vlrichs tag nachstvergangen vor inen in gericht verjehen und bekannt hetten, das in der heirat zwischen den gemelten Cristina und Marx Schonen dem jungen abgeredt und beteidingt worden were, das die gemelt Cristina Marxen Schöne 100 guldin reinisch zu heiratgut zupringen, so solt der genannt Marx Schon ir hinwider 200 guldin egemelter werung zu heiratgut zupringen; und welichs vor dem andern mit tod abgienge, so sollten dem lebendigen die obgenannten baide zuschetz, nemlichen 300 fl. r., gevallen sein und werden. und was jedes uber die obgemelten baid zuschetz hett, ließ oder ererbte, damit mocht es mit sein ainshand tun und laßen, wie und was es wolt, ungehindert von meniglich. beschee aber der val an ime, also das er vor ir mit tod abgienge, so sollten ir gevallen die obgenannten baide zuschetz mitsamt iren cleidern, cleinaten und gebende, zu irem leib gehörnde, und des alles gewartend und habhaft sein auf allem dem, das es hett oder ließ; hetten oder gewonnen sie aber leiblich eelich erben miteinander, dieselben sullten erben, als diser stat recht ist. dentur litere. testes Anthoni Tetzl und Asmus Haller. secunda post Jacobi [14]90.«

Scholler, Hans, Bildschnitzer, siehe Gel, Hans, Bildschnitzer.

108.

Schwartzinger, Fritz, Seidensticker von Straßburg. 1486.

Erhält von Konrad Hersprugger in Nürnberg 14 fl. Schmerzensgeld. 1486, 3. April. Libri Conserv. I, 248 a.

»Fritz Schwartzinger von Straßburg confitetur, das er sich mit Cuntzen Hersprugger um alle spruch, anforderung und sachen, die er zu den genanten Cuntzen gehabt der getat, schlahens, verwundens und erlemens halben, so im Cuntz zugefügt, endlich verainigt und vertragen und darum und dafür 14 guldin reinisch lw. eingenomen und empfangen..... act. 2^a ante Ambrosii [14]86.«

109.

Sigmund, Bildschnitzer in Nürnberg. 1482/83.

Wird wegen »vasnachtgeens« bestraft. Nbg. Stadtrechnungen Bd. 19, Fol. 16 a.

»Item [recepimus] 1 ~~fl~~ novi 5 schillinge vom Sig[mund] pildsnitzer vasnachtgeens halb.«

110.

Söldner (Sellner), Albrecht, Glaser (Glasmaler) in Nürnberg. 1492.

Wird zum Kirchner bei St. Lorenz bestellt. 1492, 20. März. Ratsbücher 5, Fol. 215 b.

»Item den glaser, der des brobst zu sant Laurencien knecht gewest ist, zu einem kirchner zu s. Laurencien ze nemen [ist] erteilt an stat Hannsen Schürstabs, doch auf gewonlich pürgschaft¹⁰⁹⁾. Gabriel Holtschuh. C. Imhofe. act. feria tertia post dominicam Reminiscere 1492.«

III.

Spiler, Heinrich und Konrad, Steinmetzen zu Nürnberg¹¹⁰⁾.

¹⁰⁹⁾ Über den Namen des »Glaser, der des Propstes von St. Lorenz Knecht gewesen ist« unterrichten uns die Nürnberger Ämterbüchlein. In dem »Ampt Register zu dem newen Rat de anno nonagesimo« [primo; vgl. die Aufschrift der Rückseite] lesen wir auf Fol. 19^b »Kirchner zu Sant Lorentzen. Hanns Schürstab.« Dieser Name ist durchstrichen und an seine Stelle »Albrecht Söldner« gesetzt. Bei »Hans Schürstab« steht am Rande »ein strefliche Rede« sc. zu tun, d. h. es solle ihm von Amts wegen ein Verweis (vielleicht wegen Nachlässigkeit im Amte oder dgl.) erteilt werden. Albrecht Söldner findet sich nunmehr als Kirchner (Meßner) von St. Lorenz bis zu seinem Todesjahr 1516. An seine Stelle trat der von Neudörfer als Schönschreibkünstler gerühmte Alexius Birbaum (vgl. den Ratsverlaß vom 5. August 1516, Nürnberg. Ratsbücher Bd. XI, Fol. 25^a: Item auf absterben Albrecht Soldners ist Alexius Birpawm zu einem kirchner zu sant lorentzen ertailt und angenomen, doch das er zuvor mit seiner angezaigten freuntschaft (d. h. Verwandtschaft) umb 800 guldin purgschaft tue, wie alsbald beschehen. actum ut supra = 3^a Oswaldi (1516). Vgl. hierzu auch Neudörfer, Ausgabe von Lochner, S. 183, wo aber 5. statt 6. August zu berichtigen ist.) Auch Söldner hatte Amtskautio (pürgschaft) zu leisten. Die Summe ist nicht genannt, dürfte aber kaum weniger als bei Birbaum (800 fl.) betragen haben. Die außerordentliche Höhe dieser Kautio erklärt sich aus dem großen Werte, den die der Verwaltung des Kirchners anvertrauten kirchlichen Geräte, die Meßgewänder und Teppiche usw., darstellten.

Jener Propst von St. Lorenz, in dessen Diensten der »Glaser« Söldner bis zu seiner Anstellung als Meßner bei St. Lorenz gestanden hatte, war Dr. Lorenz Tucher (geb. 1447, bis 1478 Kanonikus bei St. Felix und Regula in Zürich, seit 1478 Propst bei St. Lorenz, 1483 Domherr zu Regensburg, verzichtete 1496 zugunsten seines Vetters Dr. Sixtus Tucher auf die Propstei bei St. Lorenz). Er war der Stifter des sog. Tucherfensters bei St. Lorenz, das sich in seiner ursprünglichen Gestalt — es wurde nach einer im Fenster angebrachten Jahreszahl 1481 errichtet — den übrigen, dem Andenken seiner Vorgänger (Dr. Kunhofer, Dr. Knorr) gewidmeten Chorfenstern bei St. Lorenz nicht unwürdig anreihete. Heute ist an dessen Stelle ein von dem Züricher Glasmaler und »Auralisten«, Jacob Sprüngli, 1601 gefertigtes Glasfenster getreten, das von dem ursprünglichen, wie es scheint, nur Fragmente (Gestalt des Propstes selbst unten links?) übernommen hat.

Es scheint in hohem Grade wahrscheinlich, daß wir in jenem »Glaser«, der des Propstes von St. Lorenz Knecht (d. h. Diener) gewesen ist, also in Albrecht Söldner den Meister des alten Tucherfensters bei St. Lorenz vom Jahre 1481 zu sehen haben. Er dürfte wohl identisch sein mit jenem »Albrecht Sellner, glaser«, der 1489, zwischen März und 1. Mai, das Bürgerrecht in Nürnberg gegen Abgabe von 2 fl. Stadtwährung erhielt. (Vgl. Bürgerbücher Mscr. 235, Fol. 203^b: Albrecht Sellner glaser [dedit] 2 fl. w. Am Rande »dabit«.) Er (Söldner) ist auch unzweifelhaft der Schreiber einer heute im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg aufbewahrten Dienstinstruktion für den Meßner von St. Lorenz aus dem Jahre 1493. (Verfasser hofft diese auch kunstgeschichtlich wertvolle Instruktion demnächst veröffentlichen zu können.)

¹¹⁰⁾ Heinrich Spiler wird in den Ämterbüchern der Stadt Nürnberg in den Jahren 1396—1400, Konrad Spiler von 1417—1419 unter den »geschworenen« Maurern der Stadt genannt. Gern würde man in dem letzteren jenen Meister Konrad von Nürnberg erblicken, der von 1430—1438 das Langhaus der St. Michaelskirche in Schwäbisch-Hall erbaute (vgl. Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bd. III, S. 170) jedoch verbietet dies einstweilen der Mangel aller über 1419 hinausreichenden urkundlichen Nachrichten

a)

Der Rat der Stadt Nürnberg teilt dem Bischof von Eichstätt mit, daß Heinrich Spiler sich weigere, die Arbeit zu Spalt um den angebotenen Lohn zu fertigen. 1410, 29. Mai. Nbg. Briefbücher Bd. III, Fol. 47.

»[Dem] Bisch[ov] von Eystet.

Gnediger herr! als uns euer gnad verschr[iben] hat von Heinrich Spilers, des mawrers, unsers burgers, wegen um die arbeit zu Spalt, darum haben wir in ze rede gesetzt und er spricht, es hab euer gnad mit im davon geredt und im gepoten 16 lib[ras] von der rüten, aber es sei nicht verleitkauf¹¹¹⁾, noch habt [ir] im dheinen [= keinen] gotspfenning darauf geben, und der lon sei im ze klein und müg daran nicht haben und wer sein verderben, solt er den lon also nemen. und getrau euern gnaden wol, ir begert seins verderbens nicht; doch ob euer gnad kein begnügen daran haben wolt, wen ir dann mit euerm vollen gewalt zü uns schickt, dem wöllen wir von euern wegen gern eins rechten von im helfen, ob des euer gnad bedarf etc. dat. feria 5^a post Urbani [1410].«

b)

Derselbe schreibt an den Nämlichen in der gleichen Angelegenheit. 1410, 2. Juni. Ebenda, Fol. 64.

»[Dem] Bisch[ov] von Eystet.

Gnediger herr! als uns euer gnad aber (= abermals) verschriben hat von H[einrich] Spilers, dez maurers, unsers burgers, wegen, also haben wir in besant und von euern wegen gar ernstlichen mit im geredt und als er klagt, daz es vaste sein verderben wer, haben wir im gheissen, daz er darum selber für euer gnade kumen und das bescheidenlich erzelen sülle und bitten mit ganzem fleizze, daz ir das gen im gnediklichen für ew [= euch] nemen wöllet und getrauen euern gnaden wol, ir begert seins verderbens nicht und seit darinne durch unsrer dienst willen gnedig. das wöllen wir etc. datum ut supra [= feria 2^a ante Bonifacii 1410].«

c)

Der Rat der Stadt Nürnberg schreibt der Stadt Weißenburg (i. B.) wegen eines dortigen Gefangenen, dessen Hinrichtung »die Spiler« verlangen. 1410, 9. Dezember. Nbg. Briefbücher im Kr.-A. Nürnberg, Bd. III, Fol. 97 b.

über Konrad Spiler. Möglicherweise ist an Konrad Grimm, der 1410—1426 (der an Konrad Gerung, der 1418—1445 in den Amtsbüchlein und Urkunden erscheint, zu denken.

¹¹¹⁾ d. h. durch Drangabe eines Leikaufs (eines kleinen Geldgeschenkes zum Vertrinken) verbindlich abgeschlossen.

»Weißenburg.

L[ieben] fr[eunde]. es sind für uns kumen etlich unser bürger und gesworn meister bei uns, mit namen Hans Mawrer, Herman Leitgeb, C[onrat] Grymm und Eb[erhart] Smit, von ein[e]s wegen der bei ew (= euch) zu vanknüzzen kumen sei, den die . . . Spiler zü berechten mainen [d. h. am Leben bestraft wissen wollen], und haben uns die egenanten vier meister gesagt bei iren aiden, daz sie dobei gewesen sein, daz die sache gütlich und freuntlich bericht sei mit der Spiler und andrer irer freunde gütem willen. nu hetten wir mit den Spilern, unsern burgern, selber gerne davon geredt, so sind sie zu der zeit nicht anheim und das verschreiben wir ew, daz sich euer weisheit dester bas darnach ze richten wiße. 1410, feria tertia post conceptionis b. Maric.«

d)

Schreiben desselben an die gleiche Stadt in dieser Angelegenheit. (Die Spieler wollen sich mit dem Verurteilten gütlich vertragen.) 1410, 11. Dezember. Ebenda, Fol. 98 a.

»Weißenburg.

L[ieben] fr[eunde]. als wir ew [= euch] nehst verschriben haben von des gevangen wegen bei ew von der Spiler wegen; also sind die Spiler sider zu uns herheim kumen und wir haben mit in selber davon geredt und etliche unsers rats darzü beschieden, daz man freuntlich darunter geredt hat, so verre, daz das aber gütlichen berichtet worden ist, also daz sie in bei leben beleiben laßen wöllen, nu rogamus, daz ir dem armen euern güten willen beweisen wöllet und besunder von des verpürggelts wegen, also daz er unser darinne genieße. das wöllen wir umb euer freuntsch[aft] etc. 1410, feria V^a post Nicolaij.«

e)

Das Landgericht zu Hirschberg (Oberpfalz) erkennt in der Klagesache »Maister Hainrich, des Spilers« zu Nürnberg gegen Jacob von Wolfstein ¹¹²⁾ zu Recht, daß diese am kaiserlichen Landgericht des Burggrafentums Nürnberg anhängig gemachte Klage dem Beklagten an seinen, erweislich im Lgr. Hirschberg gelegenen Gütern keinen Schaden bringen solle und was Kläger vor dem Landgericht zu Nürnberg an Rechten über diese Güter erlange, solle dem Beklagten »zwie als vil [= doppelt so viel] von dem Lgr. Hirschberg gegenüber Meister Heinrich Spiler zugesprochen werden. (Regest nach einer Urkunde vom 6. Juni 1412, veröffentlicht bei Rieder, Das Landgericht an dem Roppach in neuer urkundlicher Beleuchtung mit Exkursen über andere Landgerichte insbes. das des Burggrafftums zu Nürnberg (57. Bericht über den hist. Verein zu Bamberg, 1896, S. 85 und 86.)

¹¹²⁾ Der Grund der Klage ist nicht angegeben.

f)

Beatrix, Meister Konrad Spilers zu Nürnberg Ehefrau, klagt auf die Hinterlassenschaft ihres Vaters zu Wachenroth ¹¹³⁾. 1418, 2. März. Klagebücher des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 202, Fol. 197b.

»Judicium in castro ¹¹⁴⁾ in Nüeremberg feria quarta ante dominicam letare [14]18.

Frau Beatrix, Meister Con[rat] Spiler zu Nuer[emberg] eliche wirt [in], klagt auf alle die gut und recht, die Vlr[ich] Vogler seliger, ir vater, gehabt und gelaßen hat zu Cleinwachenrode ¹¹³⁾ und mit namen das erb und erbrecht, das er doselbst gelaßen hat und wo er icht geh[abt] und gelaßen hat, es seind hauser, hofe, wisen....

dieselben gut seind ir und seinde auch ir veterlich und muterlich erb und seind sie auch anerstorben von dem obg[enanten] irem vater seligen und muter, sunder so sei si der als wol ein erb als Contz Vogler, ir bruder, und hab sich der nie verziegen noch aufgeben, uber das helt ir derselb Contz Vogler dieselben gut vor und will ir die nicht lassen volgen und enget und irret sie daran, auch helt er die ir vorferlichen mit gewalt und on recht. violatio 200 guld. et kunts[chaft].« [C. Vogler behauptet, er hätte diese Güter, die sein Vater verkauft habe, aus fremder Hand. Das Gericht erläßt Beweisurteil über die Herkunft der Güter.]

g)

Konrad Spiler klagt von Konrad von Küdorff einen rückständigen Arbeitslohn ein. 1419, 28. August. Ebenda, Fol. 438 b.

»Judicium in castro in Nür[emberg] feria secunda post Bartholomey anno [14]19.

Mayster Concz der Spiler de Nür[emberg] [clagt] ad Contzen von Kuedorff den eltern pro 30 gld. lidlons, die er umb in verdienet hat mit mauren, die helt er im vor und dorzu hat er in auch vormalz dorumb für dicz lantgericht geladen, des er auch schaden genomen hat. violatio 20 gld.«

112.

Stain, Hermann, Maler in Leipzig, 1493, siehe Ryß, Kaspar, Briefmaler in Nürnberg.

Straßburg, Schwartzinger, Fritz, Seidensticker von —, s. bei diesem.

113.

Sumenhart, Adam, Kartenmaler in Nürnberg. 1487. Gümbel, Nr. 273 (1484).

¹¹³⁾ Wachenroth in Oberfranken an der Reichen Ebrach, die den Markt in Groß- und Kleinwachenroth teilte.

¹¹⁴⁾ d. h. auf der Burg.

Schuldanerkenntnis. 1487, 19. September. Libri Conservat. I, 320 a.

»Adam Sumenhart, Kartenmaler, Anna uxor, confitentur unverscheidenlich für sich und alle ir erben Hannsen Tucher und seiner gesellschaft 50 fl. r. und 3 ort ...« [Folgt die Festsetzung der Zahlungsfristen.] IV a post Lamperti [14]87.

114.

Thibolt (Tybolt), [Fritz], Maler in Nürnberg. 1392—1414. Gümbel Nr. 70, 1388—1400.

a)

Wird wegen eines Vergehens bestraft. 1392/93.

»Item r[eccepimus] von Thibolt Moller 3½ fl. haller von unzucht ¹¹⁵⁾ wegen.« Nürnberger Jahresregister, Bd. I, 1392/93, Fol. 496 a. Einnahmen von »Buß und Unzucht.

b)

Zahlt an die Stadt Nürnberg einen Zins von seiner Wohnung auf dem Turm »ob der trenk (Tränke) am sand«. 1401. Städt. Zinsmeisterbücher im Stadtarchiv Nürnberg I a, Fol. 2 a.

»Item Tybolt Moller dabit vom turn ob der trenk am sant 1 guld[en]. dedit 1 gulden.«

c)

Desgleichen. 1414. Ebenda, I b, Fol. 9 a.

»Turres Sebaldi. Item Tibolt Moller dabit 1 gul[den] von aim turn. uxor dedit 1 gul[den].«

115.

Thomas, Maler in Nürnberg. 1490.

a)

Wird in einen Streithandel mit den Vormündern der Kinder Hs. Wasserbeckens wegen einer Schuld von 8½ fl., »so er von wegen Hannsen Schwanfelders innen hat«, erwähnt. 1490, 12. März. Libri Conserv. 3, Fol. 27 b.

b)

Wird mit einer Buße von 10 Schillingen belegt. Nbg. Stadtrechnung 1490/91, Einnahmen von »Buß und Unzucht«, Fol. 11 a.

»Item [recepimus] 10 fl. [von] Thoman Maler«.

¹¹⁵⁾ Nicht im jetzigen Sinne, sondern für Ungebühr, Ungehorsam gegen die Stadtgesetze, Raufhandel usw. gebraucht.

116.

Trautt, Hans, von Speyer der Jüngere, Maler zu Nürnberg.

a).

Ist in einen Rechtsstreit wegen verweigerter Annahme eines (Mal-) Bretts verwickelt ¹¹⁶⁾. 1494, 31. Januar oder 1. Februar. Libri Conserv. 4, Fol. 12 a.

»In der sache Hannsen Trawtten von Speyr contra Rupprecht Colberger ist nach verhörung [der] clag, antwurt, red, widerred, der verhorten zeugen sagen und allem furpringen zu recht erkannt: der clager neme das brett oder tafel pillich wider an und vertrag sich der antwurter mit dem clager um seinen lon pillich nach zimlichen dingen und, wa sie sich also mitainander nicht vertragen möchten, so neme pillich ir jeder ainen maister, die sie deshalb gegenainander verhorten, und, was die zwischen in sprechen wurden, dabei belib es aber pillich. per die vier geschworen fronboten.

b)

Erhält vom Rate der Stadt Nürnberg eine Summe für Ausbesserung von Wappenschildern. 1496, zwischen 24. Febr. und 16. März. Nbg. Jahresregister 5, Fol. 211 b.

»Item [dedimus] 10 schillinge H[ans] von Speyr vmb beßrung etlicher Schilt.«

c)

Ist in einen Streithandel mit Diepolt Zeller in Eichstätt verwickelt. 1499.

»Her Gabriel, bischof zu Eystet... ein furderbrif Diepollten Zeller wider meyster Hansen Trawt«. Einlaufregister des Nürnberger Rats, 1495—1500, Mskr. 815, Fol. 212 a, 1499, zwischen 23. Januar und 20. Februar ¹¹⁷⁾.

d)

Ist in einen Rechtsstreit mit dem Schreiner Hans Mullner verwickelt. 1499, 29. Mai. Libri Conserv. 5, Fol. 178 b.

¹¹⁶⁾ Einen bemerkenswerten Beitrag zu dem hier (und unten bei c) berührten, bisher noch recht wenig bekannten Thema des Verhältnisses zwischen den Malern und ihren »Schreibern«, die für sie die Malbretter, dann die Altargehäuse, soweit diese reine Schreinerarbeit und nicht etwa künstlerisches Schnitzwerk waren, lieferten, geben auch zwei, offenbar zusammenhängende Ratsdekrete vom 8. und 16. Juli 1482. Sie lauten: Item den malern ist vergönnt und zugeben, das sie in ire heuser schreiner gesellen nemen und inen geheuse, tafeln und anders, zu irem hantwerk dienende, in irer coste arbeiten lassen mögen. act. feria 2^a Kyliani (= 8. Juli) [14]82. Nbg. Ratsbücher Bd. 3, Fol. 201^b.

Item mit den schreibern reden der gesellen halb, die den burgern in den heusern arbeiten, die sie understeen zu meiden und zu strafen etc., und in zu sagen, das ein rate ob sollichem irem fürnemen kain gefallen habe, mit begere dem abzustecken bei vermeidung eins rats strafe. Jacob Grolandt. act. feria 3^a post Margr[ete] (= 16. Juli) 1482. Ebenda, Fol. 202^b.

¹¹⁷⁾ Die Antwort des Rates habe ich bei »Malernamen Nr. 76« mitgeteilt.

»In der sach Hannsen von Speyr contra Hannsen Mullner, schreiner, um 10¹/₂ fl. ist zu recht erkant: der clager hab um die 10 fl. pillich sein vollung und getorst (getraue) der antworter mit seinem aid und rechten beteuern, das er dem clager den andern halben fl. nicht schuldig wer, so were er, im den zu bezalen, nicht schuldig. getorst er aber solchen aid nicht zu tun, so hett der clager darinn auch zu im sein vollung. per scabinos. 4 a post Urbani 1499.«

117.

Trolling(er), Ulrich, Kartenmaler. 1464—1487.

a)

Kauft vom Nürnberger Rate eine Ewiggilt. 1464, 18. Juni. Nbg. Ewiggeltbuch im Kr.-A. Nbg., 1426—1500, Nr. 606.

»Ulrich Trollinger, Cartenmaler, hat kauft 28 guldein ewigsgelts landswerung um 616 guldein derselben werung etc. act. secunda post Viti. m. [14]64«

[Darunter eine Bemerkung der Losungsstube, daß sie dieses Ewiggeld am 13. April 1478 abgelöst und Trollinger die Ablösungssumme selbst in Empfang genommen habe.]

b)

»Ulrich Trolling, kartenmaler« verkauft am Eritag nach St. Jörgen-tag (= 24. April) 1487 an Hanns Decker sein Erbrecht an einem Hause zunächst an Cuntz Wentzels, des Goldschmids, Haus gelegen, um 152 fl. rh. mit der Bedingung, daß Käufer an Sigmund von Ketz, Maler, und Margreth, deßen Ehefrau, in deren Eckhaus und Hofstatt daran gelegen jährlich 2¹/₂ fl. Stadtwährung zahlen sollen; auch solle genanter Sigmund v. Ketz an die Eigenherrin jährlich 8 fl. Stadtw. Eigenzins zahlen. Libri lit. 3, Fol. 199 a.

118.

Tungolt, Hans, Maler in Nürnberg. 1493. Gümbel Nr. 79 (1485).

»Hanns Tungolt, der maler«, Bürger zu Nürnberg, und Barbara, dessen Ehefrau, kaufen von Dorothea Boggelhawer, ihrer Schwiegermutter und Mutter, das Erbrecht an einem Häuslein beim Wöhrder Thürlein, dessen Eigenherr Hans Tucher auf St. Aegydienhof ist, um 60 fl. rheinisch sexta post Francisci [= 11. Oktober] 1493. Ferner quittieren sie über den Empfang des der Barbara Tungolt angefallenen, väterlichen Erbteils. Endlich verzichten die Eheleute gegen Zahlung von 10 fl. rh. auf ein Abkommen, nach welchem genannte Barbara Boggelhawer ihren Sohn Sebald »funf jare zu dem malerhantwerk zu inen versprochen hat«. Libri lit. 10, Fol. 79 b ff.

¹¹⁸⁾ Vgl. meinen Aufsatz: Ansbacher Malerlisten des 15. und 16. Jahrhunderts (Rep. f. KW. XXIX) unter: Ulrich, Schnitzer 1455—1491. Über die Amtsobliegenheiten dieser markgräflichen »Schnitzer« oder Bogner vgl. oben bei Mathes, Schnitzer.

119.

Ulrich, markgräflicher Schnitzer in Ansbach ¹¹⁸). 1491.

a)

Dessen Schwiegersöhne erbitten in der Streitsache des Markgrafen Friedrich von Brandenburg gegen die Erben Ulrich Schnitzers [wegen eines Hauses zu Ansbach (vgl. u.)] von dem kais. Landgericht des Burggrafentums Nürnberg Aufschub der Entscheidung bis zum nächsten Gerichtstermin. 1491, 21. Februar. Manualien des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 120, Fol. 26 a.

»Judicium am montag nach Invocavit zu Onoltzpach [14]91.

Heintz Snitzer und Nickel Smidt als tochtermenner Vlrich Snitzers bitten schub bitz zum nechsten lantgericht, ir miterben zu ine zu bringen, der gewalt sie dann itzundt nit haben; wollten si weiter darnach uff m[eines] g[nedigen] herren anwalts furbringen sich hören lassen nach gelegenheit der sachen, in getr[auen], ine werd solichs in recht erk[ant]. [Der] Anwalt meins gnedigen herren getraut, [dass] nit not sei, das ymant mere darzu verkundet werde, dann in der sach kuntschaft gehoret [sei] durch bevelch meines gnedigen herren, so dieselbig croffnet, werde herkommen und gestalt der sachen wol vermerkt. stet zu r[echt].«

b)

Verhandlung vor dem gleichen Gericht in der Klagsache Markgraf Friedrichs von Brandenburg gegen die Erben Ulrich Schnitzers wegen eines diesem angeblich nur für Lebzeit eingeräumten Hauses. 1491, 6. Juni. Ebenda, Fol. 32 b.

»Judicium in Onnoltzpach nach corporis cristi am montage [14]91.

Anwalt m[eines] g[nedigen] herrn sagt: Mathis Snitzer hab irn gnaden anbr[acht], wie das Vlrich Snitzern seligen ein behausung sein lebtage und nit furter oder lenger zugesagt sei worden und, so derselbig mit [tod] verschieden, das dan ir gnade ime als irer gnaden snitzer solich haus auch wolten zusagen und untertenich machen. das doch ir gnade nicht hab tun, sunder herkommen der sachen ferner erfahren wollen, deßhalb dann Mathis Snitzer etlich zeugen fur ir gnaden gestalt, die ir gnade habe verhoret und furter die sachen zu rechtlichem entscheidet für dits irer gnaden lantgericht urteiler und rete bevolhen.

[Die] erben Vlrich Snitzers haben reden lassen, es sei saltzam zu hörn, das man sol kuntschaft hörn in einer sach, die in das recht nit kummen, darzu auch den parteien nit verkundet sei und in der hauptsach gesteen sie nit, das immer [= jemals] beibracht werden möge, das Vlrich Snitzer das haus nit lenger, dan sein lebtage lang sei gegeben, sundern solich haus sei ime angeslagen worden an 60 fl., die ime m[ein] alter g[nediger] herr selig sei schuldig gewest. referiret sich

an ein register des Clemenn. und darüber [hab er] ob 50 fl. daran verbauet, darnach sei ime irrung gescheen eines prunnen halben, darumb ein gutlicher spruch bescheen, in laut eines spruchbr[ieues], in gericht gelegt, und baten den zu verlesen, das ist bescheen und darauf ferner die meinung geredt worden daraus zu vermerken, das das ime nicht zu einem leipgeding sei gegeben worden.

Anwalt m[eins] g[nedigen] herrn: er hab bevolhen dem Nordlinger in den registern zu suchen, der das getan und nicht finden mogen, des mog man inc darin hören, damit er woll abgeleint haben, das es ime nit umb ein schulde sei gegeben. sein gnade habe auch bevolhen, die zeugen zu verhören; finde man dan in der besage der zeugen, das das haus nit seiner gnaden sei, woll sein gn. das auch den erben nit nemen etc. und der vertrag, der des prunnen halb bescheen, geb den erben keinen zugang (= rechtliche Handhabe). [Nach weiterer Rede und Gegenrede beschließt das Landgericht, beide Parteien sollen weitere Kundschaft beibringen.] ¹¹⁹⁾

120.

Unger, Martin, Seidennäher in Nürnberg. 1393/94.

Entwirft und fertigt das Reichsbanner. Nbg. Jahresregister Bd. I, Fol. 552 a, zwischen 17. Dezember 1393 und 14. Januar 1394.

»Item dedimus 5 ℥ und 16 β haller dem Mert [ein] Vnger, seidennetter, um des reichs panyr ze machen und ze entwerfen.«

121.

Veit, Maler von Dinkelsbühl. 1434.

Erscheint als Beklagter. Klagebücher des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 203, Fol. 183 a.

»Judicium in Kadoltzpurg feria 2^a post Michahelis [14]34.

Albrecht Ebner von Nur[emberg klagt] auf zwei güter zu Leyröde (heute Larrieden, Mittelfr. Bez.-A. Feuchtwangen) gelegen und zwei güter zu Meschleinsperg (h. Metzlesberg gleich. Bez.-A.), die Feytten Mollers von Dinckelspuhel seind und was darzu geh[ört] und wo er sust icht [= etwas] hat in dem lantgericht des burggrafentums zu Nur[emberg] etc.«

122.

Volck, Hanns, Bildschnitzer in Schwäbisch-Hall, 1475, siehe Has, Jordan.

123.

Walch [Konrad], Maler in Nürnberg. 1442. Gümbel Nr. 283 (1443 bis 1455).

¹¹⁹⁾ Über den Ausgang der Sache fehlen weitere Nachrichten.

Bessert die Gemälde des Rathaussaales aus. 1442, zwischen 30. Mai und 24. Juni. Nbg. Jahresregister IV, Fol. 464 a.

»Item [dedimus] 10 schillinge dem Walch maler von der ratstuben oben an der deck und süst an etlichen angesichten zu erleuchten und zu bessern.«

124.

Walther, Maler zu Nürnberg. 1254—1263.

a)

»Walther Maler« ist neben einer Anzahl von Edlen, dem Schultheiß und andern Bürgern zu Nürnberg Zeuge in der Schenkungsurkunde vom 22. Juni 1254, durch welche Hilpolt von Rotenberg dem St. Klarakloster zu Nürnberg Güter zu Mittelrüßelbach schenkt. (Kopialbuch des Klosters St. Klara, Ms. 660, Fol. 6 b ff.)

b)

»Waltherus dictus Maler« (in der deutschen Version »Walther maler«) ist neben dem Schultheiß und andern Nürnberger Bürgern Zeuge in einer Urkunde vom 15. März 1263, in welcher Cunradt von Reysech seine Güter daselbst dem Klarakloster übergibt. (Ebenda, Fol. 71 a ff.)

125.

Widman, Ulrich, Maler in Bamberg. 1489—1494.

a)

Dessen Ehefrau Kunigunde klagt auf 102 fl., welche Bischof Georg von Bamberg beim Rate der Stadt Bamberg hinterlegt hat und die ihr durch Erbgang angefallen sind. 1489, 12. Oktober. Bamberger Gerichtsbücher Nr. 713, Fol. 75 b.

»Judicium provinciale, am montag nach Dyonisi (14)89 gehalten etc.

Kungund, Vlrichen Widmans, malers, bürger[s] zu Bamberg, eeliche haüsfraue, clagt auf solche hundert und zwen gülden, die weylent der hochwirdig fürste, bischove Jorg loblicher gedechtnüs, des hofs halben zu Streübling hinter einen rate zu Bamberg gelegt hat, umb das der halpteil solcher 100 güldin ir erblich und sust in craft einer ubergabe, durch ir miterben gescheen, zustünde; zu solcher irer erbschaft und gerechtigkeit mocht sie nicht komen on ger[ichts] hilfe, in getrauen, ir wurde dorumb zu obgemelten gulden verholffen, sovil und recht were, dampnum 20 güld.«

b)

Dieselbe klagt auf Herausgabe eines brüderlichen Erbteils. 1494, 25. Februar. Ebenda, Fol. 287 b.

»Judicium provinciale am dinstag nach s. Mathiastag oder nach dem sonntag Reminiscere genant in der vasten (14)94.

Kungund Selmanyn, meister Vlrich Widmans, malers, eeliche haus-fraue, und Kungunde, Hansen Glansters von Leiterpach eliche wirtin, clagen auf alle gutere und recht, so weilent Hanns Seelman, ir bruder, zu Ebensfeld auch Brechting in den dorfern dorumb in den marken und anderswoe in meins genedigen herren von Bamberg lande und gebite bei seinem leben gehabt und nach seinem tode verlassen, und [die] itzunt sein gelaßene wittib inhat, es sei haus, hofe etc., umb das der genant Hanns Selman ir leiplicher naturlicher bruder von vater und muter gewesen und on leibserben mit tode verschieden sei, darumb sie vertrauen, seiner verlassen güter die nechsten naturlichen miterben seyn und mögen zu solcher erb-schaft, sovil in nach anzal doran gepurt, nicht komen on hilf des gerichts, in getrauen, in werde dorumb zu obgemelten gutern verholffen, solang und vil bis sie ires geburen-den teils davon entricht oder vergenugt werde [n], dampnum 200 gulden.«

126.

Wiener, Michael, [Kartenmaler in Nürnberg]. 1432. Gümbel Nr. 288 (1422—1447).

a)

Der Nürnberger Rat schreibt an den Bischof von Bamberg wegen eines dem Kartenmaler gehörigen Hauses zu Bamberg. 1432, 22. Oktober. Nbg. Briefbücher 10, Fol. 71 b.

»Herrn Anthonien, bischof zu Bamberg!

Gnediger herr! als eur hoch[würdigkeit] uns verschriben hat von herrn Heinrich von Aufseß und unsers burgers, des Junkmans eidem, als von eins hauses wegen, gelegen zu Bamberg etc., das haben wir wol vernomen und eurn gnaden zu lieb haben wir denselben burger Micheln Wyener genant besandt und fleißig darumb zu rede gesatzt, der hat uns geantwurt, wie er dasselb hause vor etwie vil zeiten redlich gekauft und bezalt hab und im auch gefertigt und verschriben worden sei nach des gerichts recht daselbst zu Bamberg, darein im der vorgenant herr Heinrich, als derselb unser bürger meint, unpillich einfell und irrung tu... [Wiener sei bereit, die Sache »in dem gericht zu Bamberg, da auch dasselb hause ligt«, zum rechtlichen Austrag zu bringen. Habe aber Heinr. v. Aufseß noch weitere Ansprüche an Wiener, so solle er ihn vor des Reiches Richter in Nürnberg belangen; der Rat werde ihm gerne zu seinem Recht verhelfen.] dat. ut supra = feria IV^a post XI^m virginum [1432] ¹²⁰).

b)

Wird wegen Mißhandlung eines alten Malers bestraft. 1441. Nbg. Jahresregister Nr. 12.

¹²⁰) In gleicher Weise wurde an Heinr. von Aufseß geschrieben.

»Item [recepimus] 5 ℥ novi vom Michel Wiener von eins maulstreichs wegen, den er eim alten maler tet.«

127.

Wiener, Sigmund, Kartenmaler in Nürnberg¹²¹⁾. 1460—1468.

a)

Wird wegen Zückens einer Waffe bestraft. 1460, zwischen Stadtrechnungen XIV, Fol. 10 a.

»Item recepimus 2 $\frac{1}{2}$ ℥ novi vom Sigmund Wiener von werzuckens wegen.«

b)

Schwört aus dem Gefängnis der Stadt Nürnberg, in welches er wegen Mißhandlung seines Vaters Michael Wiener geworfen wurde, Urfehde und gelobt die Stadt 3 Jahre zu meiden. 1462. Kanzleiformelbuch, Mskr. 346, Fol. 110 a.

[Formel der Urkunde,] So einer sein vater mißhandelt, wie er sich verschreiben muß der gefenknus halben.

Ich Sigmundt Wyener, burger zu Nurmberg, verjehen und bekennen uffentlich mit diesem brief: wann ich mich wider veterliche treu und liebe gehen Michel Wieder (!), meinen vater, als ein ungehorsam sun mit menigfeltigem frevel und unpillichem mutwillen vil und oft verhandelt und vergeßen habe, darumb ich dann in der fursichtigen, ersamen und weisen burgermeister und rates zu Nurmberg, meiner lieben herren, venknuss komen pin, die mich dann nach gestalt solcher verhandlung an meinen glidern wol gestroft haben mochten, denn das sie meins gemelten vaters und ander meiner herren und frunden fleissig und ernstlich pete darinne angesehen und mich unversert meiner glider aus solcher fenknuß gelaßen, sunder von sölchs frevels und mutwillens wegen irer stat drei jar und 8 meil hindan on gnade verweist haben. [Folgt das eidliche Gelöbnis, sich für die Gefangenschaft weder an der Stadt noch seinem Vater zu rächen, die »pusse« (d. h. die dreijährige Verbannung) zu vollbringen und während dieser das Recht nur vor des Reiches Richter zu Nürnberg zu suchen.]

c)

Der Rat schlägt die Bitte des Verbannten um Erlaubnis zur Rückkehr zwecks Verkaufs seiner Häuser ab. 1468, 7. November (Ratsbuch I c, Fol. 51 a).

»Item als Sigmund Wynner, Cartenmoler, herein mit schriften begert hät etc., ist seinem boten geantwort, wie im ein rat vormals geantwort habe, das

¹²¹⁾ Sohn des vorigen.

er einem rät nach seiner begangen mißtat nit füglich sei in ir stat, habe er aber heuser hie zü verkeüfen oder zu rechten, das mocht er tün durch sein volmechtigen anwalt, des würd im vergonnt und gestat, so viel und recht sei. actum feria secunda post omnium sanctorum [1468].«

128.

Wilhelm, Friedrich, Steinmetz aus Nürnberg, zu Ansbach. 1453 bis 1459.

a)

Der Rat der Stadt Nürnberg teilt der Stadt Amberg mit, daß sie gegen F. Wilhelm, ihren zurzeit abwesenden und ungehorsamen Bürger, der einen Amberger vor das Landgericht des Burggrafentums Nürnberg geladen hat, einschreiten wolle, sobald sie desselben mächtig sei. 1453, 4. Juli. Nbg. Briefbücher 23, Fol. 249 a.

»Amberg

Lieben freunde. wir haben uf euer schreiben, uns nechstmals von euers burgers Spechwerndleins wegen zugefugt, Fritzen Wilhelmen, unsern bürger, von einer ladung wegen, am lantgericht des burggrafentums Nüremberg fürgenommen, antreffend, denselben unsern bürger, nachdem und er die zeite bei uns nicht anheim gewesen, sunder in des landschreibers arbeit zu Amerndorf gestaunden ist, bei seinem eide herheim gevordert, in meinung in von solichem seinem furnemen zu weisen. derselb unser bürger nu ausgetreten, uns ungehorsam erschinen und bei dem genanten lantschreiber, so wir vernemen, in geleite ligend ist, darum wir zu den dingen nach euer begerung so fürderlich nit getun mügen, als uns dann euch zu willen wol gelangt. würd es sich aber also begeben, das wir neher zu im gedenken möchten, so wollten wir uns darinne halten, das euer freuntschaft wol vermerken wurde, das wir an solichem seinem furnemen kein gevallen hetten.« [feria IV^a Udalrici 1453.]

b)

Derselbe fordert Fritz Wilhelm auf nach Nürnberg zurückzukehren. 1453, 5. Juli. Ebenda, Fol. 249 b.

»Unserm burger Fritzen Wilhelmen, maurer.

Lieber Fritz! dein schreiben, uns itzunt auf soliche vordrung, so wir dich bei den pflichten, so du uns gewant bist, zu zweien maln herheim gevordert haben, zugefüget, haben wir wol vernomen und nimpt uns solich dein schreiben nit unpillich frembde, sunder vermeinen, du werest pillich gehorsam erschinen, dieselb dein pflicht angesehen, denn wir fordern dich abermals bei deinem eide, das du dich zustunde nach angesicht diß briefs her zu uns fügest, unser meinung zu vernemen. hast du dann darum icht einrede, das wollen wir alsdann auch gerne hören und uns darinne gepürlich halten. feria 5^a post Vdalrici.«

c)

Derselbe bittet Engelhart von Absberg Fritz Wilhelm zu veranlassen, von seiner Klage gegen die Stadt Amberg abzustehen. 1454, 27. Juli. Ebenda, Bd. 24, Fol. 292 a.

»Engelhart von Absperg.

Erber und vester! euer schreiben, uns jetzt zugefügt, Fritzen Wilhelmen, steinmitzen, antreffend, haben wir mit seiner inhalt wol vernomen und, wann nü der gemelt Fritz noch unser bürger und von uns ungeurlaubt ist, wir auch mit dem durchleuchtigsten fürsten, unserm gnedigen herrn, dem pfalzgraven in freuntlicher einung sind, so gebürt im je nicht, sein sachen sölicher massen gein den von Amberg, seiner gnaden leut, fürzenemen, noch uns, dem unsern das zu tün, zü verhängen... [Bitten, den Wilhelm zu unterweisen, sich gemäß seinen Bürgerpflichten zu halten.] feria VI^a post Jacobi [1454].«

d)

Tritt als Kläger gegen die Stadt Amberg auf. 1459, 26. November. Manualien des kais. Lgr. des Brgftms. Nbg., Literalien Nr. 119, Fol. 380 b.

»Judicium in Onoltzpach feria secunda post festum s. Katherine [14]59.

Man sol verkünden und gebieten burgermaistern, rate und gemainer stat zu Amberg, das sie sich der acht, darein sie von clag wegen Fritzen Wilhelms des steinmetzen zu Onoltzpach mit recht kommen sind, in 6 wochen und 3 t[agen] benemen und zu gehorsam dem gericht komen. wo sie des in der gemelten frist nit . . . ¹²²⁾ so wurde furter mit der aberacht zu ine, wie recht ist, gerichtet.«

Wilhelmstorff, Georg Maler von —, s. Georg Maler von Wilhelmstorff.

129.

Winterberg, Michael der Ä., Kartenmaler in Nürnberg. 1443. Gümbel Nr. 290 (1441).

Bittet den Rat der Stadt Nürnberg, nach Feucht ziehen zu dürfen, da er infolge der Predigten des Capistranus gegen das Handwerk des Kartenmalens sich in Nürnberg nicht mehr ernähren könne. 1452. Urk. der D. Laden Nr. 321.

»Gnedigen, erbern und weisen, lieben herrn! als dann der andechtig vater [d. h. Capistranus] und ander prediger hie in der stat gepredigt haben, wie ich mit meinem hantwerk kartenmaln mein sele gegen got nicht bewarn müg, also hab ich ganz davon gelaßen und ich kan kein ander hantwerk, damit ich mich mit meinen kinden hie ernern mag, und ich pit eür genade gar demütiglichen, ir wöllt mir ein gnedigs urlaub geben gen Feucht zu ziehen und doselbst zu sitzen und mir dannoch mein burgerrecht hie laßen wolt, so wolt ich mein losung dannoch gerne geben, als

¹²²⁾ Die beiden folgenden Worte unleserlich.

ob ich hie in der stat seße, und ich getrau eürn gnaden wol, ir versagt mir diser pete nicht, daz wil ich mit meinem weibe und kinden gen got ümb eür aller gnade gerne verdinen und begere ein gnedige antwort, wann ich doch an [= ohne] eurs weisen rats wißen nicht hinausziehen wolt.

Michel Winterpergk
kartenmaler.

130.

Winterberg, Michael der Jüngere, Briefmaler in Nürnberg.
1497—1512.

Kauft im Jahre 1497 das Haus des Briefmalers Hans Paurs (vgl. bei diesem), dessen Eigenherren Hans und Ulrich die Stark sind, und wohnt daselbst bis zu seinem Tode 1512. 1513 wird seine Witwe in dem Hause wohnend genannt. Starksche Rechnungsbücher, Salbücher Nr. 285 e, 1497—1513.

131.

Wolgemut, Michael. 1480—1493.

a)

Besitzt Gaststallung für 6 Pferde. 1480. Pferdebüchlein vom Jahre 1480. (Mskr. 785 im Kr.-A. Nbg.) Viertel am Milchmarkt. Cap[itaneus]: Hanns Schonpach.

»Michel Wolgemut [hat stallung zu] 6 pf[erd].«

b)

Desgleichen 1482. Reygister der ställung auf den thwrnyr. Sebaldi. Capitaneus w. o.

»Michel Wolgemut 6 pferd.«

c)

Wird von Prior und Konvent des Predigerklosters zu Speyer als ihr Vertreter zur Einbringung einer Schuldforderung an Hans Ehenfelder (den Seidensticker?, vgl. Nr. 18) zu Nürnberg aufgestellt. 1493, 26. April. Libri Conserv. G, Mscr. 447 a, Fol. 222 a.

»Hanns Ehenfelder confitetur herrn Weypprecht Herttrich, doctor der hailigen geschrift und prior des convents zu Speyr, brediger ordens, und demselben convent 117 guldin, so im etwan bruder Jorg Tawb, conventpruder daselbst zu Speyer, gelihen hat, und solch jetz gemelte summa dem gemelten prior und convent zu bezalen von dem erbtail, so er von seinem vater und mutter wartent were, also wen sie mit tode abgangen weren, das dan der gemelt prior und convent von seinem erlebten erbtail erste bezaler vor jederman sein solten und, ob sich begeb, das dem gemelten Ehenfelder zu seinem leibgeding (Leibrente) zu Weißenburg oder sunst durch ainige vertrag mit den von Weyssenburg icht zustende, wie vil das were, das

daz auch dem gemelten convent an seiner schuld bis zu volliger bezalung zusteen und werden solt . . und soliche schuld auf jetz gemelt zil einzupringen hat der benant prior von sein und seins conventz wegen bevolhen und gewalt gegeben Michl Wolgemut und Sewolt Ehenfelder. testes rogati herr Enndres Tucher und Michel Pa[u]mgarttner. sexta post Georii [14]93.«

132.

Zerer, Hans, Seidensticker von Nürnberg. 1454†.

Dessen Witwe klagt auf die Hinterlassenschaft ihres Vaters. 1454, 5. August. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken Nr. 537, Fol. 391 b.

»Margareth Zererin, Hannsen Zerers, des Seydenstickers, seligen von Nuremberg eeliche witwe« klagt auf die Hinterlassenschaft ihres Vaters Peter Lenglein usw.

133.

Zimmerman, Heinrich, Maler in Bamberg. 1471.

Klagt für seine Mutter auf gewisse ererbte Güter zu Hittendorff. 1471, 1. Oktober. Bamberger Gerichtsbücher Nr. 716, Fol. 128 a und 152 b.

»Hittendorff.

Anno domini 1471 feria 3. post festum Michaelis.

Heintz Zymmerman, Maler, clagt auf alle guter und recht, die Hermann Knorr und Hanns, sein bruder, zu Hittendorff etc. haben, umb das sein mutter einen gleichen erbeil bei in hab, von Heintzen Kuderenn, irem bruder seligen, gehabt hat und noch hat, das die obgenannten ir brüder inhaben, der als gut ist als 400 gulden; kons on ger[icht] nit bekommen. Besched[igung] 400 gulden, d[ingt] I[m] b[eßerung] s[eines] s[pruchs].«

»Hittendorf

Anno domini 1471 Feria 3 post Michaelis.

A[nleit]brief ¹²³⁾ Heintzen Zimmerman uff Heintzenn Knornn gelaßenne guter zu Hittenndorff.«

Zirndorf, Meßner, Heinrich, Maler in, siehe Meßner, Heinrich, Maler in Z.

134.

Zwyrswager, Konrad, Kartenmaler in Nürnberg. 1491.

»Cuntz Zwyrswager, kartenmaler in der Fröschaw, confitetur hern Peter Harsdorffer dem Eltern fur Petter Enngler 92 gld. rein. . . . zu bezaln.« . . . [Setzt seinen Bruder, den Bader, zum Mitbürgen.] »act. sabato post Johannis baptiste (= 25. Juni) [14]91.« Conserv. Nr. 3, Fol. 252 a. Am 15. November gl. Jahres geloben dies Heintz, Cuntz und Hanns die Zwirswager, gebrüder, nochmals. Ebenda Fol. 280 b.

¹²³⁾ Gerichtlicher Einweisungsbrief.

NACHTRAG.

Pauer, Hans, Steinmetz von Ochsenfurt in Nürnberg. 1458.

Stiftet ein Marienbild in die Losungsstube des Rathauses.

»Item 4 ℥ novi 12 schillinge für das geheuse zu vaßen und moln zu dem Maria-pilde, das ein werkman ¹²⁴⁾ in die losungstuben gab, als im das burgerrecht geschenkt warde.« Nbg. Stadtrechnungen Nr. 13, Fol. 90 b, 1458, zwischen 19. Juli und 23. August.

WÜRZBURGER MEISTERNAMEN.

B. Würzburger Meisternamen. Nr. 1—39.

1.

Adam, Maler von Würzburg, 1443†.

Johannes Marstaller, »visirer (d. h. Aichmeister) zu Wertheim«, bestimmt letztwillig, wie es bezüglich seiner Hinterlassenschaft zwischen seiner zweiten Ehefrau Else, »Adam Mollers von Wirtzburg seligen tochter«, und den Kindern erster Ehe gehalten werden solle. U. a. setzt er fest, daß sein Sohn Hanns erster Ehe, falls er »glaßwerck (d. h. der Glaserei oder Glasmalerei) oder visirem, einem oder in beiden, nachginge«, allen »werckgetzügk, der dortzu gehört«, zum voraus empfangen solle. 1443, in die Dorothee (= 6. Februar). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken Nr. 532, Fol. 313 a.

2.

Albrecht, Steinmetz zu Mainbernheim. 1414—1426.

a)

»Albrecht Steynmitz, werckman vnd burger zu Meynbernheim«¹²⁵⁾, und dessen Ehefrau Kunigunde übergeben dem Rate zu Mainbernheim ihr Haus beim Pfarrhof daselbst gegen die Verpflichtung, ihre Gläubiger zu befriedigen. (Mainbernheimer Stadtgerichtsprotokoll, beglaubigt vom Rate zu Iphofen am Samstag nach Pauli Bekehrung [= 27. Januar] 1414. Vorgelegt und bestätigt in der Sitzung des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken zu Würzburg am 2. September 1414, auf Antrag

¹²⁴⁾ Unter diesem »werkman« dürfte unzweifelhaft der Steinmetz Hans Pauer von Ochsenfurt verstanden sein, den Konrad Roritzer im Jahre 1458 zu seinem Vertreter in der Leitung des Chorbaues von St. Lorenz in Nürnberg bestellte. (Gümbel, Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 1462—1467, Rep. XXXIII, 37.) Der Nürnberger Rat beschenkte ihn am Freitag vor Pfingsten (19. Mai) 1458 mit dem Bürgerrecht. Vgl. Pergam. Bürgerbuch Mskr. Nr. 230 im Kreis-Archiv Nürnberg, Fol. 4^b: Hans Pauer von Ochsenfurt ist burger worden feria 6^a ante penthecostes. Nichil dedit.

¹²⁵⁾ Im 15. Jahrhundert reichsfreies, aber im Besitze verschiedener Pfandherrn (Würzburg, Nürnberg, Böhmen) befindliches, seit 1525 markgräfllich ansbachisches Städtchen sö. von Kitzingen.

Engel Schultheiß' und Heintz Weigerheims, Bürger zu Mainbernheim. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken Nr. 522, Fol. 314 b.

b)

Derselbe wird wegen einer Schuld verklagt. 1414, feria secunda post dominicam Cantate (= 7. Mai). Ebenda Nr. 522, Fol. 259 a.

»Hanns in der Clingen clagt etc. zu Meister Albrechten, etswann gesessen zu Bernheim, auf sin leibe und auf sin gute und auf allez, daz er hat in der stat und in der mark zu Bernheim etc. etc., und mit namen auf sin hus, gelegen in der stat zu Bernheim, und auf vier morgen wing[arten] in der mark daselbst gelegen etc. actio, daz er im schuldig ist 24 guld. und im auch geret hat, mer zu bauen in sinem hus zu Kitzingen und begert darum ger[ichts] etc.«

c)

Derselbe verteidigt sich gegen den Vorwurf des Diebstahls. 1414, feria 2^a post Andree (= 3. Dezember). Ebenda, Fol. 358 a.

»Wir Engelhart von Eberstein, tumherre etc., [Landrichter des Herzogtums Franken], tun kunt etc., daz fur uns kame in gericht Meister Albrecht Steinmitz von Bernheim, als in Hanns glaser von Kitzingen und KannengiBerlin, sin husgenoß, beschuldigten, by [= wie] das er by nacht daselbst zu Kitzingen uff dem Mayn von und uff dem floße dilen gestolen solt haben. des wer er unschuldig und wer in des zihe und wolt auch dafur kumen, wie die ritter erckenten, das rechte wer. darnach fr[agten] wir die ritter . . ., die teilten einmuticlichen uff ir eide: seitdem mole, das der meg[enant] Albr[echt] steinmitz fur ger[icht] kumen wer, ungebunden und ungefangen und do stunde, als ein freier francke, torste er [= getraue er sich] darzetreten und swern mit sein eins hant, das er megenanten vitzigs und limunds unschuldig wer mit retten, mit teten on aller slacht g[everde], und darumb, so ist im mit urt[eil] von ger[ichts] wegen ein fride gebannt worden und gebiten auch allermeniclichen bestetlichen etc.«

d)

Derselbe wird verklagt. 1426, feria tertia post Epiphanias dom. (= 8. Januar). Ebenda, Nr. 528, Fol. 242 b.

»Herman von der Tanne zu Wirtzpurg clagt etc. zu Meister Albrechten, steymitzen zu Bernheim, uf sin leib und uf sein gut und uf alles, das er hot in der stat und mark zu Bernheim.« (Klagegrund nicht angegeben.)

e)

Seine Witwe Kunigunde wird mit einer Klage gegen die Stadt Mainbernheim abgewiesen. 1438, quarta post Katherina (= 26. November).

»Kunne Steymetzin zu Rimper (h. Rimpar) wonhafftig« klagt für sich und ihre Tochter gegen den Rat und die Bürger von Mainbernheim, weil letztere sie unrechtmäßigerweise ihres Gutes und ihrer Habe, die sie und ihr Hauswirt selig, »der ir (d. h. der Stadt Mainbernheim) werckman vnd Steynmetz gewesen sey«, gewonnen haben, entsetzt und sie aus ihrem Haus und Hof »gestoßen« habe. Darauf legen die Beklagten eine Urkunde vor, wonach die Eheleute vor dem Stadtgericht zu Iphofen ihre Habe und Güter um der Schulden willen, »die in (d. h. ihnen, den Mainbernheimern) der vorgenant ir Steynmetz schuldig sey bliben«, dem Rate zu M. »eingegeben und eingesetzt« haben (vgl. oben unter a). Diese Schulden seien noch immer nicht vollständig getilgt. Die Klägerin wird abgewiesen und verurteilt, die noch ausstehenden Schulden zu bezahlen. Ebenda Nr. 531, Fol. 306 b.

3.

Apel, Maler in Würzburg. 1434.

Wird auf Herausgabe eines Erbteils verklagt. 1434, feria IV^a ante penthecostes (= 12. Mai). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher Nr. 529. Fol. 319 a.

»Item in der sache, als Peter Schrötcl zugesprochen und geclagt hat zu und nach allen den gütern, die Margret Mertzin, sein anfraue (= Großmutter) selige, gehabt und nach irem tode gelassen hat, daran ine Apel möler enge und irre, und bat darumb ger[ichts], dās verantwort Apel moler, wie im dieselbe habe die genant Margret Mertzin, sein swiger (= Schwiegermutter) selige, bei lebendigem irem leibe gesunt leibs und gemütes etc. vor dem lehenherren und andern biderleuten und offenem notarien und gezeugen . . . ufgeben und vermacht habe umb irs leibs narung, darumb er sie dann ire lebtage ziehen und halten solle . . .« [Er weist ein Urteil des Würzburger Stadtgerichts zu seinen Gunsten vor, wogegen P. Schrötcl einwendet, er habe das Stadtgericht nicht »ungezwungenlich« gesucht; dieses hab auch kein Recht gehabt über Erb und Eigen zu richten. Die Richter verschieben das Urteil bis zum nächsten Tag.]

[Darunter Fol. 319 b]: »Item die sache zwischen Apel malern und Peter Schrötcl ist ufgeschlagen bis zum nehsten gerich[t] und sollen dieweil besehen, ob sie sich gütlichen mögen geeinen, doch unschedlichen dem landgericht an sinen rechten« ¹²⁶⁾.

Archshofen, Peter, Bildschnitzer in, siehe Peter, Bildschnitzer in Archshofen.

Bamberg, Hans von, Steinmetz, siehe Peter von Kreglingen, Steinmetz.

4.

Berchtolt, Seidensticker in Würzburg. 1404—1406.

¹²⁶⁾ Weitere Akten über die Sache liegen nicht vor.

a)

»Item Crafft, Sydensticker, hat ein verzig (Verzicht) geton veterlichs und mütterlichs erbe gein Meister Berchtolt, sinen vater. 1404, feria 2^a ante Letare« (= 3. März). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher Nr. 519, Fol. 100.

b)

»Meister Berhtolt, sydensticker, vnd Margrete, sin eliche wirtin« richten einen gegenseitigen Erbeinsetzungsvertrag auf. 1406, 5 a post purif. Marie (= 4. Februar). Ebenda, Fol. 182.

5.

Breunig, Hans, Glaser in Würzburg. 1454.

Tritt als Kläger auf. 1454, dinstag nach Reminiscere (= 19. März). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 537, Fol. 314 a.

»Hans Brewnig, glaser, burger zu Wirtzpurg, clagt uf alle die gut und habe, die Hanns Schrötzel hot in der stat und mark zu Wirtzpurg.«

(Wird auch noch 1467 als Beklagter in den Lgr.-Protokollen, Bd. 548, Fol. 115, erwähnt.)

6.

Caspar Maler zu Würzburg¹²⁷⁾. 1402.

Gegenseitiger Erbeinsetzungsvertrag mit seiner Ehefrau Elisabeth. 1402, 18. Oktober. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtums. Franken, Standbücher 518, Fol. 109 b.

»Wir Heinrich von Wiczleuben, tumherr etc., tun kunt etc., das fur uns kamen in gerichte die bescheiden lute Caspar Moler und Elspeth, sin eliche wirtin, do sie beide von gotes gnaden libs und mutes [gesund] woren und wol gein und gestin mochten mit gutem frieen willen und unbezwungenlichen und gaben ir eins dem andern recht und redlichen und unwiderrufenlichen mit dem allerbesten rechten,

¹²⁷⁾ Es könnte dies der Vater des unten (vgl. Nr. 24) aufgeführten Malers Konrad sein, dessen Vater Caspar, moler, genannt wird, sowie der Margaretha Malerin, die in zweiter Ehe mit dem Maler Hans Kegel von Fulda (vgl. bei diesem) verheiratet war. Allerdings müßte man annehmen, daß er in zweiter Ehe eine Katharina geheiratet hätte, die ihrerseits nach dem Tode des Malers Kaspar einen Maler Reinhart geheiratet habe. Unter dieser Voraussetzung ergäbe sich folgender Stammbaum:

Kaspar Maler
Ehefrauen 1. Elisabeth,
2. Katharina (2. Mann: Reinhart, Maler, † ca. 1449).
von 2. Konrad (Cuntz) und Margaretha † 1455
1. Ehemann ?
2. Hans Kegel, der Maler.
von 1. Claus. Margaretha. Cristlein, verh. mit Matthies, dem Schreiner
(vgl. Nr. 24, lit. h.)

so si das immer geton kunden und kraft und macht hette, alle ire gute, die si izunt haben oder noch gewinnen, es sie erb, eigen, lehen oder varnde hab, klein und gross, pfening oder pfenings wert . . .; also wanne ir eins nicht enist und abegangen ist, daz danne daz ander, daz do lebendig blibt, der izgenanten gut aller sich underwinden und underziehen sol und mag mit sinem eigen gewalte on gerichte und on derklagten dinge und dobi gerucklichen und mit gemachen sizen sol ewiclichen und di nuzen und nissen sol und domit tun und lassen nach sinem besten willen genzlichen und gar on alles geverde. die wingartengut alle haben sie einander ufgegeben mit dem munde und auch verschoßen mit handen und mit halme. daruber haben sie uns bede gelobt etc. dat. feria quarta proxima post Galli [= 18. Oktober] etc. « 1402.

7.

Dietrich Maler (in Würzburg?). 1420—1426.

a)

Das kais. Lgr. des Hzgtms. Franken lädt Barbara von Rieden vor, um wegen der Schuldforderungen Dietrich Malers zu verhandeln. 1420, 20. November. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken 526, Fol. 93 a. »Frau Barbara von Rieden! als ir vormals mit Dietrichen Maler ein hindergang ¹²⁸⁾ zu erbern luten getan habt und die sache, nach dem und [= wie] es dann bewort und in des lantgerichtsbuch begriffen, nicht zu ende komen ist, hat uns derselbe Dietrich ernstlich angerufen und gebeten, das wir im um sein anspruch gen euch rechts helfen wollen und darumbe so setzen wir euch tage züm rechten uff montag nechst vor s. Lucien tag und als lang da[s]elbe gericht wert. solichs gerichts wißet also zu warten. wann tetet ir des nicht, so würden wir darumb zu euch richten nach erkenntnusse der ritter und als recht were.«

b)

Der kais. Landrichter weist Dietrich Mäler in die Besitzungen seiner Schuldnerin Barbara von Rieden zu Esleben und Versbach ein. 1422, feria tertia post Viti (= 16. Juni). Ebenda, Fol. 250 b.

»Wir Frid[rich] [Schoder, Domherr, Landrichter des Herzogtums Franken,] tun kunt mit disem brieve allermeniglich: als vor uns am lantgericht zugesprochen hat Dietrich Mäler der erbern frauen Barbara von Rieden umb funfzig guld. rinischer, die si sinem vater seligen schuldig beliben were und umb funfzig gulden derselben werung, die er von verzugs wegen der vorgeanten summ schaden genomen hette, und im die vorgeant frau Barbara, dem obgenanten Dietrich, umb sollich sein anspruch nicht embrochen ¹²⁹⁾ noch fur den schaden nach erkenntnuße der rittere komen, sundern im rechten seumig worden ist, darumbe so haben die rittere,

¹²⁸⁾ = Ersuchen um schiedsrichterliche Entscheidung.

¹²⁹⁾ Jemandem um etwas enbrechen = gerichtlich davon losgesprochen werden.

die recht vor uns sprachen, der mererteile, erkant auf ir eide, das der obgenant Dietrich Meler fur die obgeschr[iben] summe 50 guld. heubtschuld und 50 guld. schadens recht und redlich erfollet, derwunden und erklagt habe alle die gut, die die obgenant frau Barbara gehabt und noch hat in den dorfern und marken Eslewben, Versbach und im herzogtum zu Francken.« [Folgen Formeln.]

c)

Barbara von Rieden klagt gegen Dietrich Meler auf den Hornlinshof etc. zu Esleben. 1423, feria secunda post Quasimodogeniti (= 12. April). Ebenda, Fol. 298 b.

»Frau Barbara von Rieden clagt zu Dietrich Melern uff sin lib und sine gut und uff die clag und erfollung, die derselb Dietrich getan hat uff die güt, gelegen zu Verspach und in Eyslewben etc., und mit namen uff den Hornlins hofe, gelegen zu Eyslewben, uff den pfarrer daselbst etc.«

d)

Heinrich von der Tann, Chorherr zu Würzburg, klagt auf den gleichen Hof, den früher Hanns von Rieden, jetzt Dittrich moler besaß bzw. besitzt. 1426, 26. Februar und 18. März. Ebenda, Nr. 528, Fol. 257 b.

»Her Heinrich von der Tanne, tumherre zu Wirtzpurg, clagt uf den hof, gelegen zu Eyßleben, (der Hannsen von Riden selign etswan gewest ist und) ¹³⁰⁾ den Dittrich moler itzunt innehat mit allen seinen nutzen etc.«

e)

Dietrich Meler (!) gibt die früher Barbara von Rieden gehörigen Güter zu Eslewben, Verspach etc. Heinrich von der Tann, Chorherr zu Würzburg, und Melchior von der Tann auf. 1426, feria secunda ante Palmarum (= 18. März). Ebenda, Fol. 270 a.

Einersheim, Hans, Maler zu, siehe Hans, Maler in Einersheim.

8.

Ewalt, Maler in Hohestadt. 1470.

Wird in einem Prozesse erwähnt. 1470, montag vor Dionysii (= 8. Oktober). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 551, Fol. 173 a.

»Contzen Wurtzburgers clage, auf Ewalt Molers zu Hohenstat ¹³¹⁾ habe und gut gescheen, ist Hansen Bengeln, Hansen Kolern, Heintzen Kunkeln und Clausen Fulden an irer gerechtigkeit, die sie vormals darauf erstanden haben, unschedlich zu sein erkant, bissolange sie des solche ire gerechtigkeit zum nehsten lantgericht furbracht haben. und sie vermainen die noch in diesem gericht furzu-

¹³⁰⁾ Das Eingeklammerte im Original wieder gestrichen.

¹³¹⁾ Wahrscheinlich Hohestadt, Pfarrdorf bei Ochsenfurt.

bringen. haben ir gerechtigkeit furbracht und ist ine an irer clage, am dorfgericht angefangen, unschedlich erkant zu sein.«

9.

Ewolt, Maler [in Würzburg?]. † 1438.

Anna Wagnerin, Tochter des vor sieben Jahren verstorbenen »Ewolt Moler«, klagt auf die Hinterlassenschaft ihres Vaters in dem Dorfe Ötwichßhusen ¹³²⁾, die ihre Schwester, Herman Zeidlers von Kitzigen Ehefrau, an sich gerissen hat. 1445, sexta post Katherine [= 26. November]. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 532, Fol. 369 b.

Fulda, Kegel, Hans von —, siehe Kegel, Hans von F.

10.

Golthamer, Andreas, Steinmetz in Würzburg. 1401—1419.

a)

»Meister Endres Golthamer vnd (!) steinmetz vnß[ers] Herren von Wirtzburg« tritt als Kläger vor dem kais. Lgr. des Hzgtms. Franken auf. actum etc. 1401, feria tertia ante festum penthecost[es] (= 17. Mai). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken 517 a, Fol. 28 a.

b)

Wird verklagt. 1402, feria IV^a post diem b. Bonifacii [= 17. Mai]. Ebenda, Nr. 518, Fol. 73 b.

Hans Ruel von Kitzingen claget zu Meister Endresen Golthamer, gesessen [zu] Wirtzburg, und auf allez, daz er hat in der stat und in der marke zu Wirtzburg etc., und mit namen auf ein hus und hofreit, gelegen zu Ballenburg etc.

c)

Streit zwischen »Andres Golthamer« und Hans Vssenheim, Chorherr zu Haug in Würzburg, wegen 6 Morgen Weingärten »am Grinberg«. 1403, feria V^a post Petri et Pauli (= 5. Juli). Ebenda Nr. 519, Fol. 20 a.

d)

Streit zwischen Johanna Ruel und »Endres Golthamer« wegen eines Hauses zu Clinenprunbach. Der Abt von Kloster Bronnbach ¹³³⁾ soll diesen entscheiden. 1404, feria IV^a post omnium sanctorum (= 3. November). Ebenda, Fol. 107 b.

¹³²⁾ Spätere Namensformen Etwashausen, Eptshausen, ein Vorort von Kitzingen am rechten Mainufer.

¹³³⁾ Ehemaliges Zisterzienserklöster an der Tauber, heute im Badischen, Kreis Mosbach.

c)

Verkauft an die Rittergesellschaft der Fürspänger¹³⁴) sein Haus zu Würzburg bei der Frauenkapelle. 1411, 12. August. (Mskr. Nr. 497 im Kr.-A. Nbg., Fol. 95 a.)

»Ich Andreas Steinmetz Goltthamer genant bekenn und tun kunt offentlichen mit disem offen brief gein allermeniglichen, daz ich recht und redlich verkauft und zu kaufen geben han dem erbarn und vesten ritter herrn Dytrichen Fuchss gesessen zu Walburg mein haus in Wirtzburg gelegen bei unser frauen capellen um 100 guter reinischer guldein, das er kauft hat von sein und der gesellschaft wegen mit dem furspan einem iglichen cappellan zu der pfrunt, die die vorgeannten gesellschaft mit dem furspan gestift und gemacht haben zu unser lieben frauen cappellen zu Wirtzburg . . . [Folgt Bestätigung über den Empfang des Kaufpreises.] zu urkund han ich gepeten die erbern und vesten junkherr Haintzen Fuchs von Scheinfelt und Jorgen Beheim, das sie zu bekenntnuße aller obgeschriben sachen ire insigel haben gedrucket unden in disen brief . . . [Beide bestätigen dies.] der brief ist geben etc. 1411, auf die nechsten mitwochen nach s. Lorentzen tag.«

f)

Seine Klage auf einen Hof zu Cleinen Ylsengaden soll dem Pfandbesitz eines Anderen unschädlich sein. 1419, 27. Juli. Ebenda Nr. 523, Fol. 259 b. 1419, feria quinta post Jacobi apostoli.

Item die clage, die Endres Golthamer tut uff den hof zu Cleinen Ylsengaden, sol Cuntzeln Schetzlin an seiner pfantschaft und rechten daran keinen schaden fugen noch brengen ¹³⁵).

11.

Hänslein Maler in Würzburg. Siehe Wolfflin Maler.

12.

Hans, Maler zu Craintal [Kreyental]. 1438. Siehe Peter, Bildschnitzer zu Archshofen.

¹³⁴) Eine von einer Anzahl fränkischer Adelige (den Familien Seinsheim, Seckendorf, Fuchs, Egloffstein usw.) im Jahre 1392 begründete Rittergesellschaft, die ihren religiösen Mittelpunkt in den Frauenkirchen zu Nürnberg und Würzburg hatte, wo abwechselnd die feierlichen Totenämter für die Verstorbenen gehalten wurden. Im Jahre 1409 wollten die Fürspänger — so genannt nach ihrem Gesellschaftszeichen, einer goldenen Spange — einen Altar für die Frauenkirche zu Nürnberg machen lassen; der Nürnberger Rat schlug dies aber ab mit der Begründung, »daz der (sc. Altar) nicht wol stat (Platz) darinn haben kunn« (Nbg. Briefbücher, II, 79^b).

¹³⁵) Im Jahre 1427 klagt ein Fridrich Golthamer von Gerolzhofen auf die Hinterlassenschaft seiner Schwester Katharina Mercklin in Geroldshofen, insbesondere auf den Erbteil, der ihm von Vater und Mutter sel. angefallen ist, welchen diese Katherina »eingenomen« hat (Standbücher Nr. 528, Fol. 179^b). 1434 wird ein »Fridr. Golthamer« als Stadtschreiber zu Windsheim genannt. Möglicherweise war dieser ein Sohn des also vielleicht 1427 schon verstorbenen Endres G.

13.

Hans, Maler zu Einersheim. 1457.

Tritt als Kläger auf ¹³⁶⁾. 1457, 26. September. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 538, Fol. 495 b.

»Hans Moler zu Eynerßheim ¹³⁷⁾ clagt zu und nach allen den gütern und habe, die er und Margreth, sein elich hausfrau, gehabt, zu einander bracht und, was sie bisher miteinander gewonnen, ererbeit und noch haben in dem dorf und mark zu Eynerßheim und in dem herzogtum zu Franken, . . .«

14.

Hans, Maler von Koburg. 1432.

Tritt als Eideshelfer auf. 1432, quinta ante Urbani (= 22. Mai). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 529, Fol. 245 b.

»Item als Lyebin Wernherin von Kiczingen ein recht gein Hansen von Butlach erteilt ist selbdritt ¹³⁸⁾, als vor herkomen ist, das hat sie wolfurt mit Heinczen Spißsmit und Hannsen Moler von Coburg, darauf der obg[enant] Hanns mit tr[eu]en] globt hat, die egenant frauen furbas unangelangt von solcher sach wegen zu laßen.«

15.

Hans, Maler in Neustadt a. Saale, siehe Konrad, Maler in Neustadt a. S.

16.

Hans, Steinmetz in Würzburg. 1469.

Dessen Schwiegervater, Hs. Frölich, klagt auf landgerichtliche Bestätigung einer von Meister Hans im Jahre 1468 vorgenommenen Erbteilung. 1469, 6. November. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 550, Fol. 469 und 470.

»Wir Jorge von Elrichshusen, [lantrichter des herzogtums Franken bekennen,] das fur uns kam in gericht Hanns Frolich, burger zu Ochsenfurt, zeigt und weist einen usgesniten zettel einer teilunge, die Hans Steynmytz, burger zu Wurtzpurg, Hansen, Endresen und Marxen, seinen leiplichen sünen, die sein vordere eliche husfrau selige mit ime gehabt hat, solle gegeben haben, von wort zu wort also lautende: zu wißen, das meister Hans steynmetz zu Wurtzpurg ein gruntteilung getan hat mit seinen dreien sunen, die er mit der vordern seiner husfrauen seligen gehabt hat von veterlichen und mütterlichen erbteile, inmaßen wie hirnachgeschr[iben] stet. doch also was dem genanten meister Hansen zu Anna, der itzigen seiner husfrauen, Hansen Frolichs tochter, von irem vater worden und

¹³⁶⁾ Um was die Klage sich eigentlich dreht, ist aus der Fassung des Protokolls nicht recht ersichtlich.

¹³⁷⁾ = Einersheim, Marktflecken an der Bahnlinie Neustadt a. A. — Kitzingen, vormalig Regierungssitz der gräflichen Herrschaft Limpurg-Speckfeld.

¹³⁸⁾ d. h. nachdem der Klägerin gestattet ist, ihren Rechtsanspruch mit ihrem und zweier Eideshelfer Eid zu bekräftigen.

wartende ist, desgleichen was meister Hans von allen anfellen wartende ist, sollen sie beide, mitsamt Jorgen und Marle, ir beider kinder, und ob sie in kunftigen zeiten icht mer kinder miteinander gewonnen, habende und gewertig sein on geverde. geschehen am montag nach Petri cathedra [= 8. August] etc. 1468. item die guten, die meister Hans zu Kongßhofen liegende hat, es seien ecker oder wiesen, die sollen also beieinander liegen bleiben drei jar, doch in solcher maß und form, als ob sie geteilt wern, also das die kint iren zweiteile, was sich darauf gebürt, zu verlegen und meister Hans, ir vater, den dritten teile; desgleichen sol den kinden die abnutzung von denselben erben, furbelalten ir zweiteil, werden und der vater aber seinen dritteil davon nemen on geverde. were es aber, das man solche guten in der zeit mit rate guter freunde anwerden und verkeufen wurde, so solte es aber dermaßen damit gehalten werden: die kinde den zweiteil und der vater den dritteile nemen on geverde. Item der hof zu Wirtzpurg, zu dem reichen Gering genant, den meister Hans inngelabt und noch innenhat, dorinn sol meister Hans noch sitzen bleiben, und die nehst komenden dreu jare nach datum dieser zetel ungeteilt ußensteen, inmaßen die guten zu Kongßhofen. aber was meister Hansen zu zins darus gefellet, die sullen Hansen, seinem sune, zudienen und ime gereicht werden zu seiner nottorft on geverde. und in welcher zeit aber todsfelle, das got mit seinen gnaden lange verhalten wolle, zwischen meister Hansen und seiner husfrauen gescheen wurden, so mag man wol gloßen (= losen) umbe die und andere guten, die dann ungeteilt blieben sind. wurde aber der itztgenant hof verkauft in der zeit, so sollen der kinder vormund aber den zweiteil und der vater den dritten teile daran haben und nemen on geverde. item als die weingarten auch geteilt worden sind, ist der weingart am Stein gelegen fur ein wale dargelegt worden. item ein weingart in der trebenklingen, des seindt vier morgen, ist zinseigen, der ist der zweiteil dargelegt [worden] für die andern wale. item der dritteile des itztgeschr[iben] weingarten und sunst $1\frac{1}{2}$ morgen, auch in der trebenklingen in sunderheit gelegen, ist die dritt wale. solch obgeschriben weingarten sol meister Hanns in rechtem baue haben dreu jare und sich der abnutzunge ganz gebrauchen. umbe dieselben abnutzunge sol er Endresen und Marxen bei ime halten und ine hunger und frost büßen auch doheim zu Wirtzpurg zu schule halten verlegen . . .« [Folgen noch weitere Bestimmungen über die Entschädigungen, die Meister Hanns den Kindern für einbehaltenes Getreide, Zinn («46 pfunt laütters zins») und Hausrat zu bezahlen schuldig ist.] »und [sc. Hs. Frolich] ret daruf mit fursprechen, wie er den [zettell] wolt confirmiren und bestetigen und hett er in den pfarren zum tume zu Wirtzpurg, zu Ochsenfurt und zu Frickenhußen uf offnen canzeln verkunden laßen uf das, ob imands icht dorein vermant zu reden oder zusprechen, der mocht das uf dis gegenwertige lantgericht tun als recht were, getrauende, wir solten den billich bestetigen. also meldet Hanns Steynmitz obgenant mit fursprechen, wie er den verlesen zettel uf seinem werde besteen ließ und ret

nichts dawider den zu bestetigen, aber es weren etliche stücke noch verhanden, in dem zettel nicht bestimmt und an die teilung gehorende, als nemlich 9 gulden von seiner muter sel. herkomen, zwue egerten, etlich werggezeug und sein harnasch; getraut, das solchs seinen kinden zu gut auch solt geteilt werden. dawider Hans Frölich getraut, dweile Hans Steynmitz diz verlesen zettels nicht in abreden were, wir solten den billich bestetigen, erfunde sich dann icht mer ungeteilt, wer er gewillet, seinen teil anstatt der kinde davon zu nemen. . . des fragten wir die ritter, die damals recht vor uns sprachen; teilten einmüticlichen uf ire eide: wir solten den obgemelten zettel billich bestetigen. dweile auch Hans Steynmitz bekent, das die obberurten stücke noch ungeteilt weren, so solt man die nochmals teilen nach lands recht. und ob sich hirnach icht mer erfunde, das noch ungeteilt were, solt auch solchermaßen geteilt werden, hirumben so confirmiren etc. ut in forma. zu urkund etc. dat. 2^a post omnium sanctorum anno [14]69.«

17.

Hanns von Bamberg, Steinmetz in Würzburg, siehe Peter von Kreglingen, Steinmetz in Würzburg.

Heidingsfeld, Konrad von, Steinmetz, siehe Konrad, Steinmetz von Heidingsfeld.

18.

Heinrich, Parlirer in Kitzingen. 1447.

»Meister Heinrich Barlirer [von Kitzingen]« klagt namens seiner Ehefrau und deren Geschwister auf die Hinterlassenschaft seiner Schwiegermutter Ella Wolfflerin zu Kitzingen, Otwigßhausen, Alberhofen etc. 1447, montag vor Pfingsten (= 22. Mai) und mitwuchen nach Jacobi (= 26. Juli). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 535, Fol. 128 a und 147 b.

19.

Helmerich, Fritz, Steinmetz in Würzburg. 1434.

Erbeinsetzung. 1434, feria tertia post vincula Petri (= 3. August). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken. Standbücher 529, Fol. 348 a.

»Item Geysel Vngerin zu Würtzpurg hat ufgeben und vermacht Fritzen Helmerichen, dem Steynmetzen zu Würtzpurg, nach irem tode alle ire gute etc., nichilo dempto.«

20.

Herman, Maler in Neustadt a. Saale. 1461.

Schließt mit seiner Ehefrau Katharina einen gegenseitigen Schenkungs- und Erbeinsetzungsvertrag. 1461, montag nach s. Dorotheen tage (= 9. Februar). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken 544, Fol. 273 b.

¹³⁹⁾ Ein Konrad Helmreich von Rothenburg o. T. (?) wird als Steinmetz in den Baurechnungen von St. Lorenz zu Nürnberg 1462 und 1463 aufgeführt (vgl. Rep. f. KW., Bd. XXXIII, S. 46).

»Wir die schopffen am rate der stat Newenstat unter Salczperg bekennen und tun kunt mit disem briefe gen allermeniglichen, das fur uns kamen und gestanden sein die bescheiden leute, Herman moller, unser mitburger, und mit ime Kathrein, sein eliche wirtin, und sie gaben und vermachten alda vor uns, eins dem andern, unbezwungenlichen, mit gutem freien willen alles, das es jtzunt hat oder noch miteinander gewinnen, es sei hause, hofe, acker, wisen, weingarten, pfennig oder pfennigswert, clein oder groß, wie das alles namen hat, besucht und unbesucht, nichts ausgenommen, on alles geverde. und also gabe und vermacht ir eins dem andern in solcher masse und weis, als obgeschriben stet, also welchs ir eins ehe[r] abginge von todes wege, dann das ander, so solt das ander, das noch bei dem leben were, bei den mergenanten gutern geruenlichen sitzen, im und seinen erben die ewiglichen zu behalten, sich der beßern und gebrauchen nach seinem besten willen, damit ton und loßen, als mit andern seinen eigin gutern on geverde. und ir eins hat auch dem andern das ufgeben mit munde, hant und mit halme und haben sich des verschoßen, als sitlichen und gewonlichen ist im lande und herzogtum zu Franken: . . . daruber so haben uns die obgenanten Herman Moller und Kathrein, sein eliche wirtin, mit guten, hantgebenden treuen gelobt, das obgenant geben und vermechnus unwiderrufenlichen, stete und veste zu halten . . .; sie haben uns auch mit fleis gebeten, das wir ine des briefe und insigel daruber gegeben haben. auch so bekenne ich obgnanter Herman moller, Kathrein, sein eliche wirtin, das diss obgeschriben geben und vermechnus mit unserm guten, freiem willen unbezwungenlichen geschehen ist; wir haben das auch mit guten, hantgebenden treuen Petern Schmide, jzunt burgermeistere zu Newenstat, an sein hant gelobt, stete, veste und unverbrochenlichen zu halten, in der maß, als obgeschriben, on geverde. des zu warem bekantnus haben wir mit fleis gebeten die obgenanten schopffen, das sie ir, der stat, insigel um unser fleißigen bete willen an disen briefe gedruckt haben. und wir obgnanten schopffen bekennen, das wir unser, der obgenanten stat Newenstat, insigel umb der obgnanten Hermann mollers und Kathrein, seiner elichen wirtin, bete wegen mit guter kuntschaft an disen briefe haben tun drucken, der geben ist etc. 1461. Jare am freytag nach liechtmeß.«

Hohestadt, Ewalt, Maler in, siehe Ewalt, Maler in Hohestadt.

Iphofen, Peter, Maler von, siehe Peter, Maler von Iphofen.

21.

Kegel, Hans, von Fulda, Maler in Würzburg. 1454—1469 ¹⁴⁰⁾

a)

Richtet mit seiner Ehefrau Margaretha ¹⁴¹⁾ einen Einkindschafts-

¹⁴⁰⁾ Bösch, Verzeichnis (s. Einleitung), S. 26. Vgl. auch Nr. 61 der Nürnberger Meisternamen.

¹⁴¹⁾ Vgl. den Stammbaum bei Nr. 6.

vertrag ¹⁴²⁾ auf. 1454, dinstag vor s. Bartholomeus tag apostoli (= 20. August). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken 537, Fol. 398 b.

»Wir Heinrich [Truchses, tumherr zu Wirtzburg, lantrichter des herzogtums Franken,] tun kunt etc., das fur uns komen in gericht Hanns Kegel von Fulde, der moler, burger zu Wirtzburg, und Margareth, sein eliche husfr[au], als sie beide von gots gnaden leibs und mütes gesunt waren, wol geen und sten mochten, und haben mit willen und wißen der nehsten frunde, Cleuslein, Margarethlein und Cristlein, der genanten Margarethen rechte und des obgenanten Hannsen stiefkinder, mitsamt den kindern, die sie itzundt miteinander haben und hinfür gewinnen mogen, zu einem kinde gemacht, gleichen teil an veterlichen und muterlichen guten und allen anfallen miteinander zu haben in gleicher weise, als ob sie alle von vater und muter rechte leipliche gewistere weren, ausgenommen ein silberin, vergulten gürtel, drei guldin ringe und ein karallein paternoster, das alles den obgen. Cleuslein, Margarethlein und Cristlein zu einem voraus sol volgen und werden, so es zu teilung und fellen kome, es wer denn, das die obgenante Margarethe, derselben kinder müter, soliche not betrete, das sie die obgerurten gurtel, ringe und paternoster müst angreifen zu irer notdürft, so solt sie des ganzen gewalt und volle macht haben on allerlei geverde. dorumb baten in die obgenanten zwei eelute mit furs. r[echen] zu fragen, ob dis ir vermech[t]nus also craft und macht hett und gehalten mochtl, de fragten wir die ritter, die desmals recht vor uns spr[achen], die teilten ei[n]müt[ig]ichs uf ire eide: sintmals, das es diselben eelute mit freiem willen unbezwungelich geton hetten und es auch in der pfarre zum tume uf offener cantzelen verkundiget were, als das mit dem verkundbrief genuglich und wol bewiset wart, darein dann nimands geret noch gesprochen hett, so hab es wol craft und macht und solle auch billich dobei bleiben. also haben uns dieselben eelute beide mit treuen an stap gelobt solch vermechtnus unverbrochelich zu halten«

b)

Derselbe wird von Cuntz, Maler, auf die Herausgabe eines seinen Stiefkindern zukommenden Voraus an Kleinoden belangt. 1455, quinta post Letare (= 20. März). Ebenda Nr. 538, Fol. 42 a.

»Wir Heinrich Truchses, [tumherr zu Würzburg und landrichter des herzogtums zu Franken, bekennen], das für uns kame in gericht Cuntz moler und erzalt mit furspr[echen], wie Margareth, sein swester selge, mit Hannsen Kegel, irem hauswirt, vor uns am lantgericht ein vermechtnus geton hett, das die kinder, so sie mit irem vorderen huswirt sel. gehabt hett, mitsamt den kinden, die sie mit dem gen[anten] Hannsen Kegel hett oder hinfure gewinnen mocht, als ein kind sein solten ¹⁴³⁾, gleichen erbeil miteinander zu haben zu gleicher weise, als ob sie

¹⁴²⁾ Vertrag, wonach die Kinder aus einer früheren Ehe des Mannes oder der Frau mit den aus der zweiten Ehe vorhandenen oder zu erwartenden rechtlich gleichgestellt wurden.

¹⁴³⁾ Vgl. unter a.

alle von vater und muter rechte leipliche gewistere weren, doch also das der genanten seiner swester sel. erste kindere irer müter silberin gurtel, drei guldin ringe und ein korallin paternoster zu voraus volgen, doran des obgenanten Hannsen Kegels kinder keinen teil . . . haben solten. also wer nü die vorgenant sein swester sel. mit tode abgangen und der egen[ant] Hanns Kegel het sich irer geloßen gut und habe aller unterzogen und meint die cleinod . . . anzugreifen . . .« [Kläger beantragt, den H. Kegel zur Herausgabe dieser »cleinot«, dann der Kleider und des »gebende« seiner Schwester an die Kinder erster Ehe zu verurteilen. Kegel antwortet, die Kleider etc. seien nicht zu einem Voraus gemacht, die »cleinot« aber schon vor seiner Verheiratung mit des Klägers Schwester verpfändet worden. Das Gericht befiehlt Hs. Kegel, die »cleinot« einzulösen und bei einem Vertrauensmann zu hinterlegen, dagegen sollten die Kleider bei den anderen »gemeinen Gütern« bleiben, die Kegel, so lange er seinen Witwerstuhl nicht verrücke, zu seinem und aller Kinder Nutzen gebrauchen dürfe. Am Datum der Urkunde (vgl. oben) kommt Cuntz moler abermals vor Gericht und behauptet, Kegel habe die Kleinode noch nicht eingelöst und werde billig deshalb bestraft. Letzterer antwortet, daß er einen Teil eingelöst habe, den Gürtel aber ohne Schaden nicht habe einlösen können. Darauf wird ihm ein Eid zugeschoben, »das er seinen vermöglichen fleiß hett geton; was er dann in den dreien vergangen gerichtten nicht geloset hett, das solt er nochmals losen hiezzwischen und dem nechsten ger[icht].« Der Eid wird ihm vom Kläger erlassen.

c)

1459, 3. Juli, siehe Konrad, Maler in Würzburg, Lit. f.

d)

1465, 21. August, siehe Nikolaus, Maler in Würzburg.

c) I—III.

Prozeßakten des kais. Landgerichts des Herzogtums Franken in der Klagsache Hans Kegels, Malers zu Würzburg, gegen Georg von Fronhofen und dessen Mutter zu Bullenheim bzw. deren Erben wegen rückständiger Bezahlung für ein »bild«. 1468 und 1469.

I.

1468, samstag nach Dyonisii (= 15. Oktober). Protokolle des genannten Landgerichts. Standbücher 549, Fol. 201 a.

Hanns Kegel, maler, burger zu Wurczpurg, clagt zu und nach allen guten und habe, die Jorge von Fronhofen und seine mutter seligen gehabt und nach iren toden gelassen haben und Contz Fronhofer innenhat in dem dorfe und mark zu Bulnheim¹⁴⁴⁾ und im herzogtum zu Franken und dorumbe, wie ime der obgenant Jorge Fronhofer und sein mutter selige ein bild um 10 gulden und 2 pfunt ab-

¹⁴⁴⁾ Ein (vordem fürstlich schwarzenbergisches) Pfarrdorf in Unterfranken, Bez.-Amt Kitzingen.

gekauft haben, daran ime noch 32 pfunt unbezalt ußensteen. getraut, er solle sol[ch]er schulde mitsamt den scheden von iren gelaßen habe und gut ußgericht und bezalt werden und bat dar[umb] gericht. [Fol. 202 a] das verantwort Peter vom Lande anstat Conr[aten] Fronhofers, wie die clage uf elmagen munt laut ¹⁴⁵⁾, und getraut, er solle das darbringen, als uf elmagen munt recht ist. so das geschee, wolle er weiter antworten und sei das sein weiter antwort, wie er von seiner mutter und bruder seligen vor 20 jaren abgeteilt (d. h. mit seinem Erbteil abgefunden) sei und hab nicht[s] innen, das in gewest sei, so hab er auch nicht heißen machen [sc. das Bild] und sei an dem spruch nicht schuldig . . . [Das Gericht legt Konrat Fronhofer einen Eid auf, daß er zur Zeit, als die Güter der Kinder seines Bruders vom Kläger mit »fürbot«, Pfändung und Anleit« [= Besitzeinweisung] in Anspruch genommen wurden, nichts davon innegehabt habe. Am Montag nach Katherina 1468 leistet Konrad Fronhofer diesen Eid »gein Hansen Kegeln, malern, burgern zu Wurtzpurg«. Bezüglich der Ansprüche des Malers gegen Margaretha, die Witwe Georg Fronhofers, und deren Kinder erkennt das Gericht zu Recht: getorre (getraue sich) Margreth Fronhoferin mit irem eide beteuren, dass fürbot, pfant und anleit sie oder ire kinde in der pfarre zu Bulnheim nicht betreten haben, wolle dann der clager mit seiner clage volführen (d. h. sie weiter verfolgen), so solle ers ine nach lantgerichts forme verkunden . . . verrer ist erkant, so es der kinder mutter verkundt, solle damit gnung zum rechten gescheen sei[n].

II.

1469, dinstag nach purificationis (= 7. Februar). Ebenda, Bd. 550, Fol. 27 b und 29 b.

Hanns Kegel, maler c[lagt] zu und nach allen guten und habe, die Jorg Fronhofer und sein mutter seligen gehabt und nach toden verlaßen haben in den dorfen und marken zu Bulnheim, Berchtheim ¹⁴⁶⁾ und im herzogtum zu Fr[anken]. und darumbe, wie ime die obgenanten Jorg Fronhöfer und sein mutter seligen ein bilde umbe 10 gulden und 2 pfunt abgekauft haben, daran ime noch 32 pfunt unbezalt ußensteen. getraut, er solle solcher schulde mitsamt den scheden von iren verlaßen habe und guten bezalt und ussgericht werden und bate dor[um] gericht. [Fol. 29 b] das verantwort Peter vom Lande anstatt und mit gewalt Margr[eten] Fronhöferin, Jorgen Fronhöfers sel. verlaßen witwe, und ir kinde: nachdem der clager clage uf olmagen mund, so getraut er, das er solchen seinen zuspruch beweisen solle, als olmagen munds recht sei; so das geschee, behalt er seiner partheie sein einrede. dowider der clager, wie er einsmals hievor uf die gemelten gut bei der alten Fronhoferin seligen lebtagen ein clage angefangen hat, der wurde er durch die kriegs leufe verhindert, also das sie dorunter mit tode vergienge, dor[umbe] Oberßfelt

¹⁴⁵⁾ d. h. auf Großmutter und Vater laute.

¹⁴⁶⁾ Heute Herrnbergtheim, Pfarrdorf in Mittelfranken, Bez.-Amt Uffenheim.

wol wißen sei. darnach habe er die menner in dem dorf, dorein das bilde komen was, mit geistlichem gerichte angelant, uf meinunge, das sie ime das bezalen sollen. also wurden sie von ime ledig geteilt und denselben menner[n], auch dem pfarrer sei noch wol wißen, das ime das bilde nicht ganz bezalt und das man ime die obgemelten schulde daran schuldig blieben sei und zeucht sich des an dieselben menner zu kuntschaft (= Zeugnis). die ist im erteilt furzubringen in 6 wochen und dreien tagen, den nehsten. kuntschaft actoris postea 2^a post Judica et quinta post misericordiam domini et ibi eciam ufslag.

III.

1469, samstag nach Andree (= 2. Dezember). Ebenda, Fol. 260 a.

Als Margar[et] Fronhoferin gein Hansen Kegeln uf diß enthaft lantgericht nicht erschienen ist, also ist erkant, das er seinen zuspruch uf sie erstanden habe.

f)

1469, 9. November, siehe Konrat, Maler in Würzburg sub. lit. h.

Kissingen, Zabelstein, Heinrich, Steinmetz in —, siehe Zabelstein, Heinrich.

Kitzingen, Heinrich Parlirer in, s. Heinrich Parlirer in Kitzingen.

Koburg, Hans Maler von —, siehe Hans Maler von Koburg.

22.

Koch, Nikolaus, Maler von Kitzingen [in Würzburg?]. 1469.

Schließt mit seiner Ehefrau einen gegenseitigen Erbeinsetzungsvertrag. 1469, freitag Scolastica (= 10. Februar). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 550, Fol. 39 b.

»Claus Koch, maler von Kitzingen, et Barbara, uxor, condonaverunt omnia bona sua, doch so hat er usgenommen 60 gulden zu geben und zu bescheiden, wem, wenn und wohin er wil; ob er aber der solchenmaßen nicht verschafft, sollen die ir, obgenanten seiner husfrauen, zusamt dem andern bleiben. proclamatum in summo herbipolensi (d. h. im Dom zu Würzburg), Kitzingen et Hoheim nullo contradicenti. promiserunt ratificationem tenere.«

23.

Konrad, Maler in Neustadt a. Saale. 1461.

Klagt auf die Hinterlassenschaft seines Bruders Hans. 1461, montag nach Obersten (= 12. Januar). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 544, Fol. 261 a.

»Cuntz Moller, burger und schöpff zu der Newenstat vnter Saltzperg, c [lagt] zu und nach allen den guten und habe, die Hans Moller, sein bruder seliger, gehabt und nach seinem tod gelassen, des sich Alheit, sein gelassen witwe, unterzogen [d. h. die — an sich gezogen hat] und innhat, alles in dem dorf und mark zu Mittelstrev und im herzogtum zu Franken etc.«

24.

Konrad, Maler zu Würzburg ¹⁴⁷⁾. 1437—1471.

a)

Tritt als Kläger auf. 1437, quarta post Viti (= 19. Juni). Protokolle des kais. Landgerichts des Hzgtms. Franken, Standbücher 531, Fol. 175 a.

»Cuntz moller, burger zu Wirczburg, clagt zu Fritzen Richart, burger daselbist, und uff sin le[i]be und sin gut und alles, daz er hat in der stat und marg zu Wirtzburg und im herzog[tum] zu Fr[anken].«

b)

Klagt auf Herausgabe der Hinterlassenschaft seines Vaters Kaspar und Stiefvaters Reinhart der Maler. 1454, dinstag nach Sebastiani (= 22. Januar). Ebenda Nr. 537, Fol. 285 b.

»Cuntz moler, Caspar Molers ¹⁴⁸⁾ seligen sone, c[lagt] zu und nach allen den guten und habe, die derselbe Caspar und Kathr[ein], sein eeliche hausfrau, sein leiplicher vater und muter, und Reinhart Moler ¹⁴⁹⁾, sein stifvater seliger, gehabt und nach iren toden gelaßen haben in der stat und mark zu Wurtzpurg und im herzogtum zu Fr[anken].«

c)

Das Landgericht zu Würzburg verurteilt »Cuntz moler« und dessen Mutter [Katharina, vgl. b], Reynhart molers Witwe, dazu, die seit mehreren Jahren ¹⁵⁰⁾ verweigerte Zahlung von 2 fl. jährlichen Zinses aus einem früher von Caspar moler sel. beseßenem Hause zu Würzburg am Markte, gleichwie solchen Zins genannter Caspar moler sein Leben lang und nach ihm Reynhart moler an Heintz Steller (der diesen Zins von der Stadt Würzburg kaufte) bezahlt haben, an die Erben des letzteren weiter zu entrichten. 1454, mitwuch nach purificationis Marie (= 6. Februar).« Ebenda, Fol. 291 a.

d)

1455, 20. März, siehe Kegel, Hans, Maler, lit. b.

e)

Gegenseitiger Erbeinsetzungsvertrag zwischen »Cüntz Moler zu Wirtzburg« einer — und Claus, Margareth (Marlein) und Cristin, seinen Schwesterkindern andererseits. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 538, Fol. 210b ff. 1456, terciā post dominicam Oculi (= 2. März).

¹⁴⁷⁾ Siehe Bösch, Verzeichnis (vgl. Einleitung), S. 26, und Stammbaum bei Nr. 10.

¹⁴⁸⁾ Vielleicht die gleiche Persönlichkeit wie Nr. 6.

¹⁴⁹⁾ Vgl. Nr. 33.

¹⁵⁰⁾ Seit 1449. In diesem Jahre dürfte der Maler Reynhart verstorben sein.

f)

Klagt auf die Güter Hanns Kegels, des Malers, [seines Schwagers]. 1459, dinstag nach u. l. frowen tag visitacionis (= 3. Juli). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 544, Fol. 54 b.

»Cuntz Moler, Caspar Molers seligen sune, burger zu Wirtzburg, clagt zu und nach allen den guten und habe, die Hans Kegel, der moler, burger zu Wirtzburg, hat in der stat und mark doselbst zu Wirtzburg und im herzogtum zu Francken.«

g)

1465, 21. August, siehe Nikolaus (Claus), Maler in Würzburg.

h)

Wird von Mathis (Matthias), dem Schreiner, seinem Schwager, namens dessen Ehefrau auf Herausgabe gewisser »kleinote« und auf Rechnungsstellung verklagt. 1469, 9. November. Ebenda, Bd. 550, Fol. 464 und 465.

»Wir Jorge von Elr[ichshusen etc. bekennen], das fur uns kam in gericht Mathis, schreiner, burger zu Wurtzburg, und meldet mit fursprechen, wie er hievor in 66. jaren der minnern zale unsers herrn Contzen moler, seinem swoger ¹⁵¹⁾, umben $\frac{1}{2}$ virteil eins huss (= Hauses), auch umben etliche kleinot, seiner husfrauen zustende, und [umben] ein rechnunge des einnemens von seiner husfrauen wegen von Hansen Kegel, irem stifvater ¹⁵²⁾, getan, darzu umben vier pfunt fur holz, so er ime schuldig were, hie am statgericht zugesprochen, daselbst nach clage und antwurt solche sein zuspruche mit rechte uf ine erstanden; daruf wer demselben Contzen moler von gerichtswegen geboten worden, ime usrichtung zu tun, das er einsteils volzogen, darnach unser gnediger herre von Wurtzburg solch recht etliche lange zeit ufzuslahen geschafft, furbas wider mit recht zu volfuren bevolhen. und als er denselben Contzen moler an dem gemelten statgericht widerumben mit recht angevertigt, hett er [d. h. Contz] von lantgerichts wegen dem richter und urteilern desselben statgerichts ein vermeint gebot usbracht, uf meinunge inhaltende, das sie doruber nicht richten oder urteilen [sollten], angesehen, das die sachen erblichen anfare beruren sollten etc.; bekent er nicht, das die erbfare berurten, sundern er hett ime am statgericht zugesprochen um das, das er ime und seiner husfrauen zu geben und zu tun schuldig were und innehett, ine zustende, inhalt irer erlangten recht[en] an dem gemelten statgericht, die vorlangst in ire craft gangen weren; lies daruf denselben gerichtshandel lesen und verhören, in vertrauen, das vorgemelts lantgerichtsgebot, mit urteil geuncreftigt, ime an seinen

¹⁵¹⁾ Hier wohl in weiterem Sinne für Verwandter, Oheim. Vgl. die Stammtafel bei Nr. 6.

¹⁵²⁾ Vgl. den Stammbaum bei Caspar, Maler in Würzburg. Der Name der Frau war also wohl Margaretha.

erstanden rechten unschedlich sein und die sachen am statgericht volendet werden sollt. dogein ret Contz moler mit fursprechen, wie die sachen, am statgericht verlautet, von erblichen anfallen herrurte und geburt sich doselbst nicht zu verrechten, sundern am lantgericht, dorumb das vorberurt landgerichtsgebot billichen gescheen were. und nachdem ime Claus moler ¹⁵³⁾ hievor am lantgericht ein teilunge nach landsrecht angewonnen, hett er [sich] daruf an dem gemelten statgericht erboten, Mathis, schreiner, und seiner husfrauen dermaßen auch ein teilunge zu geben, inhalt eins zettels, us desselben statgerichts buche geschriben, und alsalde verlesen. dobei liess ers nochmals bleiben und wölt sich nicht widersetzen, Mathis, schreiner, und seiner husfrauen solche teilunge zu geben, soverren das sie ire anzale an der schulde, von dem erblichen anfalle herrurende, auch bezalten, getrauede, das dieselben eleut solche billichen nochmals von ime ufnemen. und ob sie des also zu tun nicht vermainten, das dann das vorgedacht lantgerichtgebot bei seinen creften bleiben und die sachen am lantgericht, als sich geburt, verrechtet werden sollt. dawider ret Mathis, schreiner, mit fursprechen, wie er mit Contzen moler nicht wößt zu teilen; hett ime auch am statgericht umbe kein teilunge zugesprochen, als das der furbracht gerichtshandel clar zu erkennen gebe. und ob gleich [d. h. wenn schon] die sachen erbfolge berurten, des er aber nicht gestunde, so habe doch Contz moler solche uszuge [Einwände] nicht zu rechter zeit am statgericht und vorhin, ehe er in antwort trat, getan, sundern nach ergangen urteile in das statgericht und in dieselben urteil mit der tat verwilligt, on alle appellirung, mit dem [d. h. dadurch], das er das $\frac{1}{2}$ virteil hus durch die geswornen [schätzer] Mathis, schreiner, inhalt der urteil am statgericht, geteilt und bewisen hett. und nachdem sich Contz moler am statgericht sollt erboten haben, ime und seiner husfrauen ein teilunge nach landsrecht zu geben, lies er [das] ein erbitunge sein, er hett aber dorein nicht verwilligt, sundern getraue, wie vor, was er am statgericht mit r[echt] erlangt hett, das ime dar[umbe] an demselben statgericht ustregliche hilfe widerfaren und das gemelt lantgerichtgebot daran unschedlich sein solle. dogein ret Contz moler als vor. satzten es nach den und andern mer dergleichen reden und widerreden von beiden teilen zum rechten. des fragten wir die ritter, die damals recht vor uns sprachen, [die] teilten einmü[tlichen] uf ire eide, das Mathis, schreiner, und Contz moler irer gebrechen, inmaßen die am statgericht gelaut haben, am lantgericht zu austrage komen sollen, dweile die erbliche anfelle beruren, usgenommen umbe die vier pfunt fur holz. zu urkund etc. dat. quinta ante Martini etc. anno [14]69.«

i)

Wird von dem Landschreiber Johannes Göler zur Einbringung von Schulden in Wimpfen bevollmächtigt. 1469, dinstag nach Katherine (= 28. November). Ebenda, Bd. 550, Fol. 248 a.

¹⁵³⁾ Vgl. bei Nikolaus, Maler in Würzburg.

»Johannes Göler, lantschreiber ¹⁵⁴⁾, constituit Contzen maler, burgern zu Wurtzpurg, die schulde, so ime Heintz Drocker, seyler, burger zu Wymphen uf dem berge ¹⁵⁵⁾, schuldig ist, daselbst zu Wymphen rechtzuvertigen (= gerichtlich einzuklagen] und sem[t]lich schulde von ime einzubringen, ut in forma.«

k)

Seine Habe wird von dem landgerichtlichen Arrest befreit. 1470, feria 2^a post epiphantias domini (= 8. Januar). Ebenda, Bd. 551, Fol. 1 a.

»Contzen maler sind sein habe und gut mit urteil geoffnet (= aus dem Arrest genommen), als die von clage wegen Heintzen satlers in gebot gelegt gewesen sind, doch soll er globen, was er us den tartschen (= bemalte, kleine Schilde, besonders Turnierschilde) und anderm lose, das er das hinter gerichte legen wolle, bis zu austrag des rechten, et promisit. postea 2^a post trinitatis anno [14]71 ¹⁵⁶⁾.«

25.

Konrad, Steinmetz von Heidingsfeld. 1404—1426.

»Cuntz Steinmitze von Heitingsfelt« klagt gegen Ditz von Tungen, gesessen zu Tungen ¹⁵⁷⁾, »vmb daz er im selbsschulde vnd burg ist fur 24 gulden lydlons, die er am sloße zu Tungen verdient hat«. feria tertia post Reminiscere [= 26. Februar] 1404. Landgerichtsprotokolle des kais. Lgr. des Hztgms. Franken, Standbücher 517 a, Fol. 193 b.

Die Klage scheint noch 22 Jahre später unerledigt geblieben zu sein, denn in dem genannten Jahre 1426, in der Sitzung des kais. Lgr. vom 26. Februar, fortgesetzt am 18. März, klagt »Cuntz Steinmitze von Heitingßfelt« gegen Ditz von Tungen gesessen zu Tungen, auf seinen Leib und alles, was er zu Tungen hat. Klagegrund nicht angegeben, Landgerichtsprotokoll Nr. 528, Fol. 258 a.

Kreglingen, Peter von, Steinmetz, siehe Peter von Kreglingen, Steinmetz.

Mainbernheim, Albrecht, Steinmetz in, siehe Albrecht, Steinmetz in M.

Mergentheim, Wilhelm, Maler von, siehe Wilhelm, Maler von Mergentheim.

Neustadt a. Saale, Hans, Maler in, siehe Konrad, Maler in Neustadt a. S.

¹⁵⁴⁾ Über das Amt des Landschreibers vgl. die Anm. bei Nr. 94 der Nürnberger Liste.

¹⁵⁵⁾ Die alte Reichsstadt Wimpfen, bestehend aus der eigentlichen Stadt Wimpfen am Berg und dem Flecken Wimpfen im Tal (mit Stiftskirche).

¹⁵⁶⁾ d. h. ein weiterer Eintrag über diese Sache ist unter dem genannten Datum nachzusehen; doch besitzen wir die Protokolle des Jahres 1471 nicht mehr.

¹⁵⁷⁾ Thüngen in Unterfranken. Noch heute erheben sich über dem Marktflecken die ausgedehnten Baulichkeiten eines Freiherrn von Thüngenschen Schlosses mit einem, aus der ältesten Zeit des Baues stammenden Schloßturm »in hausähnlichem Umfang«. Vgl. Götz, Handbuch von Bayern, II, S. 617.

Neustadt a. Saale, Herman, Maler in, siehe Herman, Maler in Neustadt a. Saale.

„ „ Konrad, Maler in, siehe Konrad, Maler in Neustadt a. S.

26.

Nikolaus (Claus), Maler in Würzburg¹⁵⁸⁾. 1465—1469.

a)

Verklagt Konrad, Maler in Würzburg [seinen Onkel], auf Rechnungsablage über sein und seiner Geschwister Vermögen. 1465, 21. August. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 545, Fol. 167 b.

»Wir Johannis Greußing, [tumherr, landrichter des herzogtums in Franken bekennen], das fur uns kam in gericht Claus Moler, wonhaftig zu Wirtzpurg, und clagt mit fursprechen zu Contzen Moler, burger doselbst, wie sich derselb Contz moler nach seins vater und muter selig tode als ein vormunder, doch ungesetzt, seiner habe und guts unterwunden, zu seinen handen genomen und des bisher genoßen hett; getraut (= beantragt), er solt ime dorumbe rechnung tun und das alles widergeben mitsamt den abnützen, davon gefallen, und bate dorumbe gericht. das verantwort Contz maler obgenant mit fursprechen in getrauen, das Claus moler billichen benennen [solt], was er innhaben solt und wievile das were. dowider ret Claus moler mit fursprechen, er wer dazumalen jung und unmundig gewest und wößt des nicht zu nennen, sundern Contz moler wößt wol, was das were und wievile er des eingenomen hett. dogein ret Contz moler mit fursprechen, wie Hans Kegel zu der zeit, als er des genanten clagers muter elichen genomen, mit derselben seiner husfrauen ein vermechnis getan, darnach wider fur lantgericht komen und gesprochen hett, wie ime furkomen, das Claus obgnant nicht elichen geboren sein solt, hett er das vorhin gewößt, er wolt solch vermechnus nicht getan haben etc. nue er dozumalen von seinem stifvater offentlich verleumunt, das er nicht elichen geboren, so getraut er, das er [d. h. Claus moler] des gemelten guts kein erbe möcht gesein; und ob er gleich das erben solt, so hett er des nicht[s] innen, ime zustende, sundern, was er dez inhett, ime an seinen schulden geschätzt worden und von den lehenherrn verlihen were; so hett er auch hievor mit ime und andern seinen gewisterten an diesem lantgericht ein vermechnus getan¹⁵⁹⁾ und das widerrufen, in getrauen ime an dem gemelten zuspruche nicht schuldig zu sein. dowider ret Claus moler mit fursprechen, wie er elichen geboren und der unelichkeit nicht verleumunt were; es möcht auch Contz maler noch sunst nimands anders darbringen [= beweisen], und er tete im daran ganz unrecht, wann zu der zeit, als Hanns Kegel, sein stifvater, sein muter sel. elichen genommen hett, wurden er und sein gewistert

¹⁵⁸⁾ Bösch, Verzeichnis (s. Einleitung), S. 26 und Stammbaum bei Nr. 10.

¹⁵⁹⁾ Vgl. bei Konrad, Maler in Würzburg, lit. c.

ein kint gemacht mit den kinden, die sie miteinander gewönnen, doch mit beheltnuße eines voraus ¹⁶⁰), der ime und seinen leiblichen gewistert beteidingt wardt und als nach seiner muter sel. tode sein stifvater die hant verbreche (= eine neue Ehe einging) und ine ein teilunge geben muß ¹⁶¹), nem Conrat möler denselben voraus mitsamt irem teile zu seinen handen und habe das alles noch innen, als das noch kuntlich und wißentlich were, dorumbe er getraut, wie vor. dogein lies Contz moler seinen lehenbr[ief] uber sein hus, vor der gredden gelegen, lautende, verhoren und ret darauf mit furspr[echen], wie ime solch hus fur sein schulde, so ime Claus moler und seine gewistert schuldig warn, geliehen were und hett nicht[s] innen, ime zustende, in getrauen, wie vor. also wart nach beider teile rechtsatz und unser frage durch die ritter einmut[lich] erkant: sie wolten verhoren, wenn und zu welcher zeit Contz moler daz gemelt vermechtnus widerrufen hett; brecht auch Claus moler durch die gesworne schetzer und andere icht [= etwas] füre [sc. was ihm von Nutzen wäre], solt auch verhort werden und darnach gescheen, was recht were. als darnach solchs alles verhort, darauf die hauptsache von beiden teilen zu recht gesetzt und des von uns gefragt ward, teilten die ritter . . . uf ire eide: es were wol furbracht, das Contz moler Clausen molers und seiner gewistert teile am huse, vor den gredden gelegen, und an farender habe eingenomen und sich des unterwunden hett. . . « [Bis zum nächsten Landgericht solle er Claus moler Rechenschaft ablegen, wohin deßen Anteil gekommen sei; hindere ihn aber Krankheit, solle er 6 Wochen und 3 tage Frist dazu haben. Auf dem nächsten Landgericht behauptet Cunz moler, er sei durch Krankheit an dem auferlegten Beweise gehindert worden und bittet um Aufschub. Dagegen behauptet Claus moler, Beklagter sei nicht krank gewesen, sondern habe »sein hantwerg in der zeit vertiglichen gearbeit, als er und vil mer personen gesehen hetten«; er bittet das Gericht zu erkennen, daß er [Claus] »seinen zuspruch uf ine [Conrat] erstanden haben solt.« Dem Maler Konrad wird ein Eid auferlegt, daß er wirklich krank war, dann solle er Aufschub haben; letzterer erbittet Bedenkzeit bis zum nächsten Tag.] »vf denselben tag blibe er außen und erschein nicht wider fur gerichte; do erlangt Claus moler uf verrer ermanen mit urteil der ritter, das man dem vilgen. Contzen moler von lantgerichtswegen bei der pene gebieten solt, ime ausrichtung und gnüge zu tun nach laut vorgesprochen urteile. als nuc solchs also gescheen was, kamen beide obgeurteilte (!) uf dato diß briefs wider fur uns in gerichte und der vorgeant clager erzalt mit fursprechen, wie ime noch nicht ausrichtung noch gnüge gescheen were nach inhalt vorgesprochen urteil und getraut, das Conz moler billich in die pene gefallen sein und er ime nochmals ausrichtung tun solt. dowider ret Contz moler mit fursprechen, wie er von der gemelten urteil fur unsers gnedigen herrn von Wur[z]p[urg] hofgericht appellirt hett, in getrauen, das es billichen dobei bleiben und er vor uns nicht hoher angezogen werden solt. dogein

¹⁶⁰) Vgl. bei Kegel, Hans, lit. a.

¹⁶¹) Vgl. ebenda lit. b.

ret Claus moler, nachdem und er [d. h. Conrat] in die gesprochen urteil verwilligt, schup zu seinem erteilten eide begert und sich in ein rechnunge der hauptsach halb gein ime begeben, dorumbe er unbillichen appellirt hett in getrauen, wie vor.« [Das Landgericht macht diese Argumente des Klägers zu seinen eigenen und erkennt zu Recht, daß dem ergangenen Urteil (zur Ablegung einer Rechenschaft) mit Hilfe des Gerichts »nachgefolgt« werden solle.] »zu urkund etc. dat. quarta post assumptionis Marie [21. August] anno [14]65.«

Der Prozeß war noch drei Jahre später (1468) nicht zum Abschluß gekommen, wie die Landgerichtsprotokolle dieses Jahres an verschiedenen Stellen erkennen lassen. Er drehte sich noch immer um die Frage der Rechnungsablage, dann der Abzüge, welche sich die Geschwister für Schulden an ihren Oheim, Cuntz den Maler, gefallen lassen sollten. Unter dem 22. Dezember 1468 erkannte das Lgr. zu Recht und beurkundete nach Rekapitulation der früheren Zwischenurteile:

»getorste (= getraue sich) Contz maler sein eingelegte kuntschaft (d. h. ein beim Gerichte »einggelegtes« produziertes Verzeichnis), die schulde innhaltende, so er von Clausen molers und seiner gewistert wegen usgeben hat, mit seinem eide [zu] besteti en, das also sei, inmaßen dieselbe sein kuntschaft usweist, so solle ime Claus moler dieselbe schulde mitsampt der schulde, die ime derselbe Claus moler und seine gewistert hievor in des lantgerichts buch bekant haben, nach anzale bezalen und ausrichten; davon hat sich Claus moler alspalde in gericht muntlichen beruft fur unsern gnedigen herrn von Wurtzpurg; darauf bate ime Contz moler mit fursprechen des rechten zu fragen, ob er nicht billichen das sein ¹⁶²⁾ angreifen und die schuldiger (= die Gläubiger) davon bezalen möcht, dies wart im also nach unser frage durch die ritter einmut[lichen] erteilt (= von gerichtswegen zuerteilt, zugesprochen). . . .« [Ebenda Bd. 549, Fol. 207 b ¹⁶³⁾.]

b)

1469, 9. November, siehe Konrad, Maler von Würzburg, lit. h.

27.

Paul, Maler in Würzburg. 1417.

Verpfändet einem Schuldner allen seinen Hausrat und Werkzeug. 1417, feria quinta post festum s. Margarete virg. [= 15. Juli]. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 523, Fol. 193 a.

»Item Pauls moler und Barbara, sein eliche wirtin, haben offenlichen be-

¹⁶²⁾ d. h. das Vermögen der Geschwister.

¹⁶³⁾ Leitschuh, a. a. O., Kapitel III, Die Würzburger Maler im 15. und 16. Jahrhundert, S. 64, erwähnt nach »Bock im Organ für christl. Kunst, 1862, S. 21 und 22« einen im Jahre 1472 spielenden Prozeß zwischen einem Konrat (Kunz) Maler und einem jüngeren Klaus, dem Maler, beide angeblich Söhne eines bis 1472 als Maler in Würzburg tätigen Kunz des Malers. Ich konnte aber leider an der zitierten Stelle des Org. f. christl. Kunst den Eintrag nicht finden. Über die Übersiedelung eines Konrad Maelers nach Nürnberg 1477 vgl. bei Leitschuh, ebenda.

kannt, daz sie redlichen und recht schuldig worden, wenten und gelten solten Hannsen Weyprechten und allen sinen erben 34 guldin Rinischer, gute am golde etc.; und darumb so wolten sie im darfur einsetzen alles daz ire, nemlichen einen kitel fur funf guldin, einen sleyer fur vier gld., einen sleyer fur 2 gld., einen swartzen mantel fur 6 gld., einen roten mantel fur 4 gld., einen bloen mantel fur 2 gld., einen bloen rock fur 3 gld., einen kitel fur zwen gld., einen brunen rock fur 4 gld., zwei bette, 10 kussin, 4 pfulben und sunst allen iren husrat und werggezug und auch daz tuch, daz sie gelost haben an dem großen crucifix, nichts uzgenomen, also daz er daz alles fur die obgeschriben schulde und summe guldin innenhaben sol in pfandes weise und daz in siner gewalt beslißen, also ob sie im die obgeschriben schulde und summe guldin uff den nehsten s. Mertins nit bezalten, daz dann der obg[eschriben] Hanns Wypr[echt] die obg[eschriben] pfant alle angriffen, die versetzen oder verkaufen solt und mocht on hindernis allermeniglichs on geverde. und haben globet, daz also zu halten etc.»

28.

Paul von Crewtsperg, Bürger zu Münnerstadt. 1450.

»Paul von Crewtzperg« Bürger zu Münnerstadt, setzt seine Ehefrau Katherina zur Erbin seines gesamten Nachlasses ein; doch ausgenommen, »sein harnasch, sein cleyder und seinen werckgetzewgk, das mag er bey gesundem seinem leybe oder an seinem todtbette hinbescheyden durch gotes willen oder seinen freunden oder weme er wil.« Urk. des Münnerstädter Stadtgerichts vom 24. Juli 1450. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 536, Fol. 88 b.

29.

Peter, Bildschnitzer in Archshofen¹⁶⁴). 1438.

Erhebt Klage gegen einen Maler Hans zu Craintal. 1438, secunda post Pauli conversionis (= 27. Januar). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 531, Fol. 240 a.

»Peter bildesnitzer zu Argnschoffen clagt etc. von sin und siner husfr[auen] wegen zu Hansen moller zu Kreyental und uf sin lieb und uf sin gut und alles, das er hat in dem dorf und mark zu Kreyental und im herzog[tum] etc.«

30.

Peter, Maler von Ipphofen, [in Würzburg?]. 1403.

Tritt als Kläger auf. 1403, 2. oder 3. Juli. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 518, Fol. 210 b.

»1403, feria secunda (oder tercia) ante Kiliani.

Her Heinrich Kotener, ritter, klagt von sin und von Peter molers von

¹⁶⁴) Archshöfen (»Argnhoffen«) wie das folgende Craintal (»Kreyental«) im württemb. Oberamt Mergentheim, ö. unfern Creglingen.

Iphoven wegen vor uns am lantger[icht] zu Heintzen Ducher, geseßen zu Iphoven, und uff allez, daz er hot in der stat und in der mark zu Iphoven, farendes und ligendes etc. und mit namen uff alle die gut, die Cunzlin Scheffer sel. gehabt. . . hot etc. in der stat zu Iphoven etc.«

31.

Peter von Kreglingen, Steinmetz in Würzburg. 1413.

Wird von dem Steinmetzen Hanns von Bamberg wegen Verleumdung verklagt. 1413, 19. November. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 522, Fol. 172 b.

»Wir Otte Wolf etc. [lantrichter des herzogtums in Franken,] tun kunt, daz fur uns kame in gericht Hanns von Bamberg, steinmitz, und leit fur mit furspr[echen], als in beschuldigt meister Peter von Kregling, steinmitz zu Wirtzpurg, und sin geselleschaft, wie daz Heintz Lichtling, silbersmeltzer, auch daselbst zu Wirtzpurg geseßen, ein meit gehabt hette, mit namen Margret; dieselben Margreten solt er gehelset haben, also daz sie davon tot were. des wer er unschuldig, und wer in des zihe. und wolt auch dafur kumen, wie die ritter erkannten, daz recht were. darnach fr[agten] wir die ritter etc. ut in forma meliori. datum dominica videlicet in die sancte Elisabeth [= 1413, 19. November].«

32.

Peter, Steinmetz in Würzburg. 1441.

»Meister Peter der Steynmitz« wird von seinem Stiefsohn, »meister Eberhart Fridberger«, verklagt, weil er den Hof »zum Vögelin«, welcher dem genannten Eberhart und der Elsen Steymitzin für eine Schuld bzw. ein Leibgeding verpfändet war, verkauft habe. Der Beklagte macht geltend, daß er nach einem mit seinem Stiefsohn abgeschlossenen Vertrag den Hof »von sins leibs notdurfft« wegen zu verkaufen berechtigt gewesen sei. Es wird ihm ein Eid auferlegt, von den Klägern aber erlassen. 1441, mitwuche vor dem palmtage (= 5. April). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 532, Fol. 18 a.

33.

Reinhart Maler in Würzburg. 1429—1449 (?).

a)

Richtet mit seiner Ehefrau Katharina einen Einkindschaftsvertrag¹⁶⁵⁾ auf. 1429, secunda ante Michahelis (= 26. September). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 529, Fol. 62 b.

»Item Reinhart Maler und Kathrein, sin husfr[au], haben ir kinder, nemlich Marlin und Cuntzlin, die sie izund haben oder hinfur miteinander gewinnen, zu einem kinde gemacht, glichen erbeil zu zihen. ambo promiserunt.«

¹⁶⁵⁾ Vgl. die Anm. bei Nr. 21.

b)

Dessen Witwe Katherina wird verklagt. 1452, donerstag nach assumptionis Marie (= 17. August). Ebenda Nr. 537, Fol. 81 a.

»Hanns und Clauß die Steller, gebrüder, klagen zu Katherin molerin, Reinhart molers seligen geloßene wittwen, und uff alles, das sie hett in der stat und mark zu Wirtzburg und im herzogtum zu Francken.«

Vgl. auch unten bei »Konrad, Maler in Würzburg«, lit. b und c.

34.

Riemenschneider, Dilmann Bildschnitzer.

Im Briefeinlauf-Register des Nürnberger Rates, Mskr. Nr. 815, Fol. 34 a [zwischen 30. Dezember 1495 und 27. Januar 1496¹⁶⁶] ist verzeichnet:

»Her Lorentz, bischof von Wurtzburg, ein brif, begerend seinen gnaden ein starken wagen zu leihen und auch ein[en] werkman zu heimfurung bischof Rudolffs stein.«

Brief selbst fehlt¹⁶⁷).

35.

Trulle, Hanns [Glasmaler in Würzburg]¹⁶⁸). 1426—1434 (†).

a)

Klagt auf gewisse Güter zu Münnerstadt. 1426, feria secundante Viti, continuatum est in fer. quartam ante Kyliani (= 10. Juni oder 3. Juli). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 528, Fol. 276 a.

»Meister Hanns Trulle und Heintz Eckart, von Elsen, seiner elichen wirtin, wegen, klagen etc. zu Appel Rudigern zu Munerstat und zu Kathrein, seiner elichen wirtein, uff sein leib und uff ire gut und uff alles, das sie haben in der stat und in der mark zu Munerstat und im herzogtum zu Francken etc.«

b)

Seine Witwe Margaretha muß sich mit den Geschwistern ihres Mannes auseinandersetzen. 1434, secunda post Quasimodogeniti (= 5. April). Ebenda Nr. 531, Fol. 6 b.

»Wir Markart von Mullen, tumherre zu Wirzburg und lantrichter des herzogentums zu Fr[anken], tun kunt allermenigliche an disem brive, das vormals in gericht komen ist Peter Trulle und clagt . . . von sein, auch Agnesen, Kathrin

¹⁶⁶) Im Texte: quarta post Innocentium anno etc. [14]96 = 1495 unserer Rechnung. Die Nürnberger begannen ihr neues Jahr mit Weihnachten.

¹⁶⁷) Es handelt sich um den Transport des für das Grabmal Bischof Rudolfs von Würzburg († 1495) bestimmten Marmorblocks von Salzburg nach Würzburg. Über die Fertigung des Grabmals schloß Bischof Lorenz von Würzburg am 21. Oktober 1496 mit Dilmann Riemenschneider einen Vertrag, dessen Wortlaut uns erhalten ist. Riemenschneider sollte dasselbe in Sandstein (l) herstellen, »den sein gnade darzu schicken sol«. Ausgeführt ist der heute noch im Würzburger Dom vorhandene Grabstein in rötlichem Salzburger Marmor. Vgl. Weber, Leben und Wirken des Bildhauers Dill Riemenschneiders, 2. Aufl., 1888, S. 13 u. 14.

¹⁶⁸) Vgl. bei Leitschuh, a. a. O. S. 79.

und Elsen, siner swestere, wegen . . . zu und nach allen den guten und habe, die Hanns Trulle, ir bruder seliger, gehabt und nach sinem tode gelaßen, und nemlich sein malergezeug, den er zu ir bracht hette, wie si neher und mit besserm rechten dann jemens anders damit hoffen beerbt zu sein, als er dann an (= ohne) vermechnus und an leibs erben abgangen sei, daran si dann Margreth Trullin, des genanten Hannsen seligen witibe, enge und irre, und zohe sich des auch an eine gute kuntschaft und begert dorumb gericht. das verantwort die vorgenant Margreth durch iren fürsprech (= Advokaten): als der vorgenant Peter ir zugesprochen habe, in maß als vor begriffen ist, also habe sie des genanten Hannsen, irs elichen mannes seligen, guts, habe noch zeugs nichts innen, dann er zu ir nichts bracht habe, sundern er sei zu ir komen als ein armer dinstknecht und si habe erbe, eigen, nemlich ein hus, 1½ morgen winwachs, husrat und andere varnde und ligende habe und gute zu im bracht und habe darzu allezit mit irer erbeit sovil und mer dann er erkobert (!) und gewonnen, und was si also miteinander gewonnen haben, das hetten si auch alsbalde anworden und wider verzert, und sei auch solche habe, die sie noch habe bi einer guten summ nicht als gut, als die, die si zu im habe bracht, solle si anders die schulde bezalen, die er hinder im gelassen habe, und er si allezit uf dem iren bei ir und si nicht uf dem sinen bi im geseßen und zoge sich des auch an ein kuntschaft . . .« [Die von beiden Parteien angebotene »kuntschaft« wird angenommen und vor Gericht verhört. Darauf erkennt das Landgericht zu Recht, daß Margaretha Trullin das Haus und den Weingarten zum voraus behalten (?) ¹⁶⁹⁾, die Schulden ihres Mannes von der übrigen gemeinsamen Habe bezahlen und den Rest mit den Klägern teilen solle. Haben diese daran kein Genügen, so solle sie mit 2 Eideshelfern schwören, daß sie nichts mehr habe, woran jenen ein Recht zustehe.]

36.

Weltz, [Hans?], Steinmetz in Würzburg. 1445.

a)

»Meister Weltz, der Steyn[n]mitz« erscheint als Schiedsrichter in einem Erbschaftsstreit zwischen Hanns Spiesheim, Bürger zu Würzburg, und dessen Kindern. 1445, mitwochen nach s. Veits tag [= 16. Juni]. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 532, Fol. 321 a.

b)

»Weltz steynmitz« wird als einer der Taidingsleute bei der Ehe- und Einkindschaftsberedung zwischen Vlrich Wagner, Bürger zu Würzburg, und Else, Peter Beyfuß' Tochter, genannt. 1446, am achten tag nach s. Mertins tag (= 18. November) ¹⁷⁰⁾. Ebenda Nr. 537, Fol. 10 b.

¹⁶⁹⁾ Der Sinn ist wegen eines Einschlebsels nicht ganz klar.

¹⁷⁰⁾ Höchst wahrscheinlich ist er identisch mit dem »Hans Weltz«, der weiter unten als Besiegler dieser Urkunde genannt wird.

37.

Wilhelm, Maler zu Mergentheim. 1458.

Dessen Ehefrau klagt auf die Hinterlassenschaft ihres Bruders zu Würzburg etc. 1459, montag nach dem suntage Judica (= 20. März). Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 541, Fol. 234 b.

»Kathrein Kolbenslegein, Wilhelm molers hausfraue zu Mergentheim, clagt zu und nach allen den guten und habe, die Hans Kolbenslag, ir bruder seliger, gehabt und nach seinem tode gelaßen hat, alles in den steten und marken zu Wirtzburg, Ochsenfurt, Rotenburg und im herzogtum zu Franken, es sein erbe, eigen, schulde, bereitschaft, cleinot, heuser, hofe.«

38.

Wolfflin Maler in Würzburg. 1402.

Wird als Vormund der Kinder des Hänslein Malers vorgeladen. 1402, 2. Januar. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 518, Fol. 12 a.

»Anno domini 1402. feria secunda post circumcisionem domini.

Die ritter haben erteilt, das man Wolfflin maler für gericht brengen sol als ein vormunt Henselein Malers seligen kinde und das sol geschehen uff das nehst gericht.«

39.

Zabelstein, Heinrich, Steinmetz zu Kissingen. 1456.

Derselbe verklagt einen Genannten wegen Beleidigung seiner Ehefrau. 1456, 5. April. Protokolle des kais. Lgr. des Hzgtms. Franken, Standbücher 538, Fol. 224 a ff.

»Wir Jorge von Kindsperg, [tumherr und landrichter des herzogtums zu Francken,] tün kunt, das fur uns kam in gericht meister Heinrich Zabelstein, S[t]eynmitz des bawes vnser lieben frawen zu Kissige, und clagt mit fursprechen, wie er in der badstuben zu Kissige vor disen tagen mit Eckarius Weyner als von Bidemer, seines swehers, wegen zu unwillen und scheltworten komen were; unter denselben worten hett der genant Eckarius Weyner gesprochen, wie meister Heinrichs hausfrau ein lügenhaftig weip were, sie hette leuten an ire ere geret, des wolt er sie bewisen inwendig dreien tagen. also hett er demselben Eckarius Weyner geantwurt, er hofft, das Eckarius Weyner ein solchs nimmer zubrecht und er getrauet, das ein solchs seiner husfrauen nach notdurft irer eren von demselben Eckarius Weyner gekert und gewandelt solt werden und er bate dorum gericht. . .« [Darauf antwortet der Beklagte, er habe das nicht gesagt, sondern nur »wie er inwendig dreien tagen von einem hett gehoret, das sie eine solche frau were«. Beiden Parteien wird die Beibringung einer »kuntschaft« bewilligt. Nach deren Verlesung und Verhörung erkennen die Richter zu Recht: getörste [= getraue sich] der vilgenant

Eckar. Weyner zu seiner kuntschaft mit seinem eide zu got und den helgen bewisen, das er von meister Heinrich Zabelsteins hausfrauen zu demselben meister Heinrich nicht anders gesprochen hett, dann in seiner obgeschr[iben] antwürt begriffen were und das [er] auch von ir nicht anders weste, dann das sie der eren ein frome fraue were, allein ausgenomen das sie verwortet wer, sie solt ein lügenhaftig weip sein, so solle er des genießen und sei dem oftgenanten meister Heinrich und seiner hausfrau an dem obgeschr[iben] spr[uch] nichts schuldig und der handel, zwischen in ergangen, solle beiden parteien an eren und glimpf keinerlei schaden noch unstaten bringen. . . .] [Der Beklagte leistet diesen Eid.]

Nachtrag zu No. 121 der Nürnberger Malerliste:

Im J. 1430 (15. Oktober) verkaufen »Veyt Stevrmeyster Moler genannt, Bürger zu Dynckelspühel«, und Katharina, deßen Ehefrau, an Paul Vischer im Dorfe Sachsen 4 Morgen Ackerlands. (Urk. im Kr. Archiv Nürnberg.) Er dürfte mit No. 121 identisch sein. —

RUDOLF OLDENBOURG †.

Nach einem fast ein Jahrzehnt währenden unaufhörlichen Kampf um sein Leben ist Rudolf Oldenbourg im Alter von 34 Jahren in Badenweiler einem unheilbaren Lungenleiden erlegen. Er, der so viele seiner Altersgenossen an Scharfblick übertraf, ist nun zuletzt vom Tode überlistet worden: nicht ahnend, daß sein Ende so nahe war, ist er sanft am 12. Juni entschlafen. Er gehörte zu den Menschen, die in anderen schnell und elementar Zustimmung oder Widerspruch auslösen und die immer und überall von dem Wunsche erfüllt sind, in ihrem Verhältnis zu anderen Menschen keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen, die den hohen und edlen Zielen Eintrag tun, denen sie nachleben. Ein Mann, ein ganzer Mann ist mit ihm gestorben — ein Held, dem die innigste Teilnahme an seinem Zustande nicht drei Sätze abzunötigen vermochte, der selten einmal erschöpft nach einem Übergang zu anderen Dingen suchen mußte, meist in einem Maße Herr über sich war, daß mir in der Erinnerung als die schönsten Züge seines reichen Wesens seine innere Heiterkeit und Festigkeit in erschütternder Größe hervortreten, wo auch sie ihren Meister gefunden haben.

Mit Rudolf Oldenbourg wurde ich erst während des Krieges bekannt und ihm bald befreundet. Ich müßte fürchten, ein falsches Bild von ihm zu entwerfen, würde ich nicht die Eindrücke in den Vordergrund stellen, die damals seine Persönlichkeit hervorrief. Der Zeit studentischer Freundschaften entwachsen, im Innersten getroffen von schrecklichen Erlebnissen des Frontkrieges und überzeugt, in ihnen den Menschen im Höchstmaß seiner Leistungsfähigkeit gesehen zu haben, traf ich auf einen Menschen von unerschöpflicher Anregungskraft, wie ich ihm vorher nie

und, wie ich jetzt sagen darf, auch später nie mehr begegnete. Was ich draußen als das Ergebnis einer einmaligen gewaltigen Anstrengung unter dem Zwang ungewöhnlicher Verhältnisse an dem und jenem bewundern konnte, hier sah ich eine von früh auf unerhörte Anspannung physischer und geistiger Kräfte von höchster Sensibilität, eine Einheit von Begabung und Disziplin, deren harmonische Auswirkungen unaufhörlich erfrischend, ja faszinierend wirkten, wenn man das Wort auf einen Gelehrten und Forscher anwenden darf.

Nirgends trat das vielleicht so deutlich hervor als in seiner außerordentlichen musikalischen Begabung. Er kannte die meisten Musikwerke und hatte viele von vorzüglichen Künstlern gehört. Musiker, die er als Knabe sich entfalten sah, beriet er in ihren Programmen, war ihr wärmster Freund. Mit ein paar gesungenen Takten, nötigenfalls mit ein paar Gesten verlieh er seinem Urteil eine Eindrücklichkeit, die mich, der von früh an der Musik ergeben war, schnell gefangen nahm. Er hatte einen untrüglichen Sinn für das Elementare, Gewaltige in der Musik, und so verteidigte er neben seinen Lieblingen Bach, dem späten Beethoven und Wagner mit Vorliebe Chopin und besonders Liszt. Nicht minder stark beeindruckte mich seine vielseitige literarische Bildung — eine Frucht seiner langen Krankenlager. Nie waren ihm die Schriftsteller Objekte, um seinen Verstand zu üben. Ob er von Voltaire sprach, dessen »Candide« er über alle Maßen bewunderte, oder von Jean Paul, von Thomas Mann oder Ricarda Huch und dem von ihm hochverehrten Stefan George, immer war sein Urteil eine feurige Werbung, der Ausdruck eines hochgestimmten Menschen, einer klaren ins Schwarze treffenden Urteilskraft.

Mochte dem Fernerstehenden der Verdacht kommen, daß bei näherer Kenntnis hinter der glänzenden Geistesgegenwärtigkeit in musikalischen und literarischen Dingen Eitelkeit und Blendersucht zum Vorschein kommen würden, seine bewundernswerte Genügsamkeit löschte ihn schnell aus, und wer ihn, wie ich, in seinem Beruf beobachten konnte, war sich bald über seine außergewöhnliche Erscheinung im klaren. Alle seine Arbeiten waren einem morschen Körper abgetrotzt, der oft monatelang den Dienst versagte, der in langen Reisen aufs äußerste angespannt wurde, der geübt war, sich einem weiten und mannigfaltigen Kreise von Freunden aufzuopfern. Kaum eine der vielen Möglichkeiten zu wirken hat er vernachlässigt, die das in Deutschland verstärkt erwachte Interesse für die Kunst der Vergangenheit ihm geboten hat. Als Lehrer von Schülerinnen und Studenten, als Berater von Sammlern, Künstlern und Händlern, als Helfer bei Museumsarbeiten und Ausstellungen, als Schriftsteller für Tageszeitungen und gelehrte Zeitschriften war er tätig, überall stand er seinen Mann. Es gab kaum einen anderen in München, der in der Welt der Sammler und Händler wie er zu Hause war, der täglich mit ihnen in Berührung war, dem der Tag noch Stunden für rege Korrespondenz, Theater und Konzertbesuch enthielt, und wenn es galt, eine Ausstellung einzurichten, einem Fremden zu helfen — Oldenbourg wußte Rat, gewann die Sammler zur Hergabe

ihrer Gegenstände, führte Besucher ein und gestaltete so die Beziehungen zwischen dem Museum und der Außenwelt mannigfaltiger und inniger. So war ihm die Arbeit vom grünen Tisch derer von Grund auf zuwider, die in der Abgeschlossenheit ihre zarten Persönlichkeiten aufzüchten. Seine Schriften, auch die gelehrtesten Einzeluntersuchungen, erwachsen ihm aus einem regen, vielseitigen Verkehr gleichsam von selbst, seine Aufmerksamkeit war nur darauf gerichtet, den heilsamen Ausgleich zwischen Geben und Nehmen aufrechtzuerhalten. Er besaß die außerordentlich seltene Gabe, anderen zu nützen und doch seine eigenen Ziele, sich selbst durch sie zu fördern, in einem mir bis dahin unbekannt gebliebenen Maße. So stellte sich mir Rudolf Oldenbourg sehr bald völlig deutlich und entschieden dar.

Sich seine Lebensaufgabe mit solcher Eindeutigkeit setzen, hieß, den Erfolg auf sein ganzes Leben, nicht auf eine einzelne Tat bauen. So stark sein Glaube an die Unvergänglichkeit der Persönlichkeit war, das unmittelbar einwirkende Lebenswerk galt ihm letzten Endes mehr als der literarische Ruhm, der dem Forscher fragwürdig und lästig ist. Er selbst hat sich einmal in einem Briefe über die Resignation, die damit verbunden war, mit der schönen Bestimmtheit und Klarheit ausgesprochen, die seinen Äußerungen eigen war. »Die einmalige grundsätzliche Resignation, sofern sie zur grundsätzlichen Überzeugung geworden ist, führt durchaus keine negierende pessimistische Einstellung zur Welt mit sich, sondern im Gegenteil eine ganz positive. Indem ich niemals die Liebe anderer als eine dauernde Verpflichtung fordere oder als etwas Selbstverständliches voraussetze, genieße ich jeden Beweis ihrer Neigung um so dankbarer als ein Geschenk; wie ich überhaupt ohne alle Ansprüche ans Leben täglich freudig überrascht bin von der Fülle, die es mir bietet.« Zu dieser entschiedenen Stellungnahme wurde Oldenbourg durch die günstigen Umstände aufgerufen, unter denen sich seine Ausbildung vollzog.

In München als Angehöriger einer bekannten Verlegerfamilie aufgewachsen, als Student beraten durch seinen Onkel Wilhelm Bode und in engem Verkehr mit H. E. Zimmermann, dem jetzigen Direktor des Germanischen Museums, lebend, wurden ihm die kräfteraubenden Irrwege erspart, auf die der weniger Begünstigte so leicht gerät. In Halle, Wien und Paris, vornehmlich unter Adolph Goldschmidt, daneben unter Dvořák, genoß er seine Ausbildung, durch Tschudi wurde er in den musealen Dienst eingeführt, als dieser die bedeutsame Reorganisation der Münchener Pinakothek in Angriff genommen hatte. Schon früh hatte er auf weiten Reisen mit Ausnahme Rußlands und Spaniens wohl die meisten Sammlungen der Welt, auch die der Vereinigten Staaten, kennengelernt. Häufig wiederholte Reisen, zu denen ihn sein Befinden nötigte, führten ihn besonders nach Italien, das er wie seine Heimat liebte, doch wußte er auch in den anderen Ländern wie wenige Bescheid. Sie schärften seinen sicheren Blick, von dem schon ein paar interessante Skulpturen und Bilder zeugen, die er als Student aus den Ersparnissen seines Wechsels gekauft hatte.

Die frühe Reife und der Kenntnisreichtum des jungen Gelehrten bilden einen

bemerkenswerten Gegensatz zu seiner ersten Schrift. Seine^{*} Dissertation über Th. de Keyser besticht weder durch blendende Hypothesen noch durch Ausbreitung eines großen Materials, wiewohl sie große Sachkenntnis verrät. Das wird weniger durch Bilderzitate kenntlich als dadurch, daß — ein nicht genügend gewürdigtes Faktum in Kunstbüchern — im Gegensatz zu ihnen viel von der Farbengebung und Malweise die Rede ist. Er kannte die Bilder genau und tastete nun sorgsam die Umgebung de Keyzers ab, nirgends sich auf Abwege verlierend, die Zusammenhänge im einzelnen gegenüber früheren Darstellungen überall berichtigend, wo Anlaß zur Kritik vorlag. Aber wie später strebte er darüber zu einer abgerundeten, in einzelnen Analysen und Bemerkungen bemerkenswert präzisen wenn auch überall vorsichtig zurückhaltenden, lesbaren Darstellung. Die umsichtige Arbeitsweise Oldenbourgs wurde früh belohnt. In dem Wirrwarr der Beziehungen transalpiner und cisalpiner Künstler jener Zeit erkannte er den kaum noch gekannten Jan Lys als eine der bedeutendsten und merkwürdigsten Erscheinungen. In Deutschland geboren, in den Niederlanden geschult, entfaltete erst der Aufenthalt in Italien Lys' Persönlichkeit zu voller Reife. Ein Maler von verblüffender Wandlungsfähigkeit und doch nichts weniger als ein Eklektiker, vielmehr eine Persönlichkeit, die Errungenschaften der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts vorausnimmt, war damit gefunden.

Die Beziehungen zu Italien, seine Tätigkeit an der Münchener Pinakothek lenkten seine Aufmerksamkeit auf den bedeutendsten nordländischen Künstler, der an der italienischen Kunst groß geworden ist: Rubens. Seinem Scharfblick konnte nicht entgehen, daß die Kritik seiner Werke zahlreiche Ergebnisse versprach. In zahlreichen Studien in den meisten deutschen Kunstzeitschriften hat er über den Meister und seine Schüler, über sein Verhältnis zu Italien und zur Plastik und Graphik gehandelt — er besaß selbst eine Reihe Rubensstiche und -holzschnitte in gewählten Drucken — und dank der umfassenden Kenntnis der Originale geradezu grundlegende Beiträge geliefert. Den besten Begriff von dem Umfang seiner Erfahrung, der Präzision seiner Charakteristik gibt das Handbuch der flämischen Malerei, das er für die Berliner Museen geschrieben hat, eine höchst sachkundige Darstellung der bedeutenden Zeit, wie man sie von einem 29jährigen nicht zu erwarten gewöhnt ist. Es scheint, als ob ihn nicht nur die äußeren Bedingungen zu Rubens geführt haben. Dessen weltmännisches Wesen, die bezwingende Disziplin und Harmonie seines Schaffens dürften ihn früh angezogen haben. Von diesem Vorbilde dürfte er sich Ermunterung und Förderung versprochen haben. Und er ist nicht getäuscht worden. Zuletzt hat Oldenbourg in einem Aufsatz des Wiener Jahrbuchs über die Nachwirkungen des italienischen Aufenthalts bei Rubens, besonders über sein Verhältnis zu Caravaggio, die Wandlungen des Rubens in dem für ihn kritischsten 4. Jahrzehnt seines Lebens mit schöner Eindringlichkeit und verheißungsvollem Freimut in der kritischen Äußerung dargestellt. Auch er war gewachsen.

Zweifellos hatte die rege journalistische Tätigkeit, die Oldenbourg in den letzten fünf Jahren entfaltet hat, Anteil an der Wandlung. Mit gewohnter Energie hatte er sich des Amtes als Kunstrichter angenommen, das ihm die Tätigkeit als regelmäßiger Mitarbeiter an den »Münchener Neuesten Nachrichten« bot. Er brachte seltene Eigenschaften mit, eine umfassende Bildung, zu der als ein wichtiger, nicht zu unterschätzender Bestandteil seine genaue Kenntnis ausländischer Kunstverhältnisse gehörte, gefestigte soziale Stellung, Mühelosigkeit der schriftlichen Äußerung, Scharfblick und nicht zuletzt ein leidenschaftliches Ethos, das er scheu verbarg, das aber seine Feder überall lenkte. Ein mit sich selbst so klarer Geist, der den aktuellen Fragen mit solcher Entschiedenheit und mit eigenen Forderungen scharf zu Leibe rückte, mußte Widerspruch finden. Daß er sich auf dem richtigen Wege befand, bezeugte seine sich bald ausbreitende Tätigkeit in einer ganzen Reihe anderer Blätter. Aber auch abgesehen davon konnten seine Aufsätze in der Sache selbst selten beanstandet werden und manches deutliche, treffende Wort über den Schwindel zierte sie, zu dem die fragwürdige Bedeutung der Kunst im modernen Leben herhalten muß und dessen Beute die öffentliche Meinung Deutschlands in bedauerlichem Maße geworden ist. Die neue entschiedene Einstellung zu allgemeinen Fragen ist in dem Rubensaufsatz des Wiener Jahrbuches deutlich zu spüren.

Die Ermunterung, die seine Tätigkeit fand, bestärkte ihn, die Grenzen seines wissenschaftlichen Arbeitsgebiets zu erweitern. Als er im Winter 1919/20 als Assistent an die Berliner Gemäldegalerie kam, war er mitten in einer Arbeit über die Münchener Malerei der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, der eine Studie über den Deutsch-Römer Reinhart vorausgegangen war. Die erstere liegt heute im Manuskript abgeschlossen vor, ebenso ein Katalog der Bildnisminiaturen der Münchener Residenz, und zuletzt wurde ihm die Freude zuteil, daß ihm der arg unkritische Band Rubens der »Klassiker der Kunst« zur Neubearbeitung anvertraut wurde, ein Werk, das er vor seinem Tode soweit gefördert hat, daß sämtliche Einzelergebnisse seines fruchtbaren Forschens einverleibt werden konnten.

Was vorliegen wird, sind nichtsdestoweniger schwache Spuren der Tätigkeit einer vorzeitig vernichteten reichen Persönlichkeit. Er ist eine jener tragischen, vom Schicksal vorzeitig zerbrochenen Naturen, an denen Deutschland so reich wie kein anderes Land ist. Das Buch war eine ihrer Wirkungsmöglichkeiten. Höher stand ihm die unmittelbare lebendige Wirkung. Es ist sein Schicksal, daß sie vor allem im Gedächtnis derer, die ihn kannten, nicht in den Taten weiter leben darf, für die er sich in straffer Disziplin geschult hatte. Aber die Aufopferung für seine Freunde sichert ihm sein Andenken. Er besaß ihrer viele und sehr verschiedenartige, und mancher von ihnen durfte sich sein bester Freund nennen, denn er gab ihnen allen, Jungen und Alten, Langvertrauten und Neugewonnenen, Fachgenossen und Freunden der Kunst im weitesten Sinne, solange noch ein Atemzug die schwache Brust erwärmte.

Friedrich Winkler.

LITERATUR.

Die Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen. Stadt und Kreis Mainz. Band II, Teil I: Der Dom zu Mainz. Von **Rudolf Kautzsch** und **Ernst Neeb**. Darmstadt 1919. Im hessischen Staatsverlag. Mit 17 Abbildungen im Text und 85 Tafeln.

Dieses Buch übertrifft bei weitem alles, was wir bisher an amtlichen Kunstdenkmäler-Verzeichnissen besitzen. Nicht allein, daß es in vieler Hinsicht über das hinausgeht, was man füglich von einem Inventar verlangen kann, »den Gesamtbestand an Kunstdenkmälern im weitesten Sinne festzustellen und zu beschreiben«, eine »wissenschaftliche Quellsammlung« zu sein und »für weitere Untersuchungen die nötige Orientierung und die entsprechenden Anhaltspunkte zu bieten«¹⁾, macht seinen besonderen Wert aus: es ist den Verfassern geglückt, Baugeschichte und Baubeschreibung zu einer erschöpfenden Monographie über den Mainzer Dom zu gestalten. Die hervorragende Stellung dieses Bauwerkes in der deutschen Baukunst, seine besondere künstlerische Bedeutung rechtfertigen diese bevorzugte Behandlung in weitestgehendem Maße.

Daß die Forschung ein lebhaftes Verlangen nach einem zuverlässigen »Bericht über den Mainzer Dom« hat, wird den Verfassern niemand bestreiten. Seit dem Erscheinen des Schneiderschen Werkes 1886 ist eine umfassende Arbeit über den Dom nicht wieder geschrieben worden. Die Gründe dafür werden im wesentlichen dieselben sein, die auch die Arbeit am Inventar so lange hinausgezögert haben, daß sie schließlich 12 Jahre gedauert hat, und die im Vorwort ausführlich geschildert werden. Ähnliche Schwierigkeiten machen sich für die deutsche Architekturforschung allenthalben bemerkbar²⁾. Daß trotz dieser langen Arbeitsdauer das Werk in zwei wichtigen Punkten noch der Ergänzung bedarf, liegt zum Teil in äußeren Gründen, durch die der Abschluß des Bandes nicht noch weiter aufgeschoben werden sollte: einmal konnte die Veröffentlichung der Domkapitelprotokolle durch die historische Kommission für Hessen, wie auch ihre Ausnützung für die historische Einleitung des noch fehlenden ersten Bandes der Kunstdenkmäler von Stadt und Kreis Mainz nicht, wie man gehofft hatte, dem Dom-Band noch zugute kommen, so daß nur das Wichtigste aus dieser umfangreichen Quelle zum Teil noch in den Nachträgen gebracht wird; eine teilweise Ergänzung dazu bildet Neebs Aufsatz über Lettner, Chorbühnen und Hochaltar des Westchors in der Mainzer Zeitschrift³⁾. Dann werden anstatt einer neuen Gesamtaufnahme, die zwar im Anschluß an die umfassenden Erneuerungsarbeiten am Dom in Angriff genommen ist, aber erst in Jahren vollendet sein kann, die Schneiderschen Aufnahmen wieder abgebildet. Sie sind in Einzelheiten nicht ganz genau, können sich aber,

¹⁾ »Grundsätze für die Inventarisierung der Kunstdenkmäler Bayerns«, den neueren Bänden der Bayerischen Kunstdenkmäler-Verzeichnisse vorgeheftet. — Vgl. auch Max Dvořáks Einleitung zu Bd. 1 der Österreichischen Kunsttopographie (Politischer Bezirk Krems, Wien 1907). — Hans Tietze: Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913. S. 249 bezeichnet »eine möglichst Vollständigkeit und Vorurteilslosigkeit und eine zur wissenschaftlichen Charakterisierung ausreichende Genauigkeit« als die maßgebenden Prinzipien für die Abfassung eines wissenschaftlichen Inventars.

²⁾ Vgl. S. V der Vorbemerkungen zum 1. Teil der »Kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln« (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 7. Bd., I. Abt.). Düsseldorf 1911.

³⁾ E. Neeb: Zur Geschichte der heutigen Chorbühnen und des ehemaligen Lettners im Westchor des Mainzer Domes. Mainzer Zeitschrift XI, 1916, S. 38—48. 6 Abb.

wie das Vorwort mit Recht betont, immer noch mit fast allen Aufnahmen auch der neueren deutschen Inventare messen. Der Mangel an ganz zuverlässigen Aufnahmen, die für eine sorgfältige Architekturforschung unentbehrlich sind, ist überhaupt sehr zu beklagen. Selbst ganz neue und sonst gute Inventare lassen in diesem Punkte zu wünschen übrig. So ist z. B. im Schweinfurter Band des Unterfränkischen Kunstdenkmälerwerkes ⁴⁾ die Südfront des Querschiffes der Schweinfurter Johanniskirche auf dem Aufriß 60 cm breiter als auf dem Grundriß angegeben, was natürlich diesen Zeichnungen einen wesentlichen Teil ihres Wertes nimmt. Auch in dem ersten Kölner Kirchenband des rheinischen Inventares kommen kleinere Ungenauigkeiten derselben Art vor, obwohl, wie in den Vorbemerkungen ausdrücklich angegeben wird, alle Kirchen für diesen Zweck mit einem großen Aufwand an Zeit neu aufgenommen wurden ⁵⁾. Es ist überhaupt sehr zweifelhaft, ob selbst bei einer umfangreichen Einrüstung des ganzen Bauwerkes durch Aufmessen ganz genaue Aufnahmen hergestellt werden können. Es ist sehr zu verwundern, daß unter diesen Umständen die Kunstgeschichte und die Denkmalpflege nicht möglichst weitgehenden Gebrauch von den Einrichtungen der Preussischen Meßbildanstalt in Berlin machen, aus deren nach dem Meßbildverfahren mit eingemessenen Standpunkten angefertigten Aufnahmen auf dem Wege perspektivischer Rückkonstruktion mathematisch genaue Aufnahmen — ohne die Errichtung kostspieliger Gerüste an Ort und Stelle — hergestellt werden ⁶⁾. Für das Kölner Inventar ist dieses Versäumnis geradezu unverständlich, da die wichtigsten Kölner Kirchen von der Anstalt schon längst aufgenommen sind. Die für August-September 1914 geplante Aufnahme des Mainzer Domes durch die Meßbildanstalt ist leider, wie so vieles andere, durch den Ausbruch des Krieges verhindert worden. Es wäre sehr zu wünschen, daß sie nun möglichst bald in Angriff genommen würde.

Weiterhin erörtern die Verfasser im Vorwort die Grundsätze, von denen sie sich bei der Arbeit haben leiten lassen. Einiges davon verdient auch hier hervorgehoben zu werden. Alle Beschädigungen, Herstellungen und Veränderungen sind auf das sorgfältigste festgestellt und angegeben; besonders eingehend ist das Material untersucht. Dabei sind ältere Quellen und Abbildungen in möglichst weitgehendem Maße herangezogen, besonders die früheren Dombeschreibungen eingehend verarbeitet. In der Ausführlichkeit der Beschreibungen, für deren Ausdehnung im einzelnen der kunsthistorische Wert des Denkmals maßgebend war, ist sehr weitgegangen in der richtigen Erkenntnis, daß durch eine gut angelegte Beschreibung auch stilistische Beziehungen sehr wirksam klargemacht werden können. Daß die Lesbarkeit des Buches hierdurch nicht beeinträchtigt worden ist, soll besonders gerühmt werden. Die kunstgeschichtlichen Untersuchungen konnten, wie das in der Aufgabe eines Inventars beschlossen liegt, über das im Dome selbst befindliche Material hinaus nur bei besonders wichtigen Werken und nur andeutungsweise ausgedehnt werden. Innerhalb dieses Rahmens ist aber alles getan, was möglich war, so daß viele mit der Zeit auseinandergerissene und herrenlose Stücke und Werke wieder in ihren ursprünglichen Zusammenhang gebracht und festgestellt werden konnten. Große Sorgfalt ist auch der Wiedergabe der Inschriften gewidmet; die wichtigsten werden in Faksimile abgebildet, wobei auch die schönen Inschriften des XVII. und XVIII. Jahrhunderts nicht zu kurz kommen. So ist »zur Aufklärung alles Tatsächlichen soviel wie nur irgend möglich beigetragen«.

⁴⁾ Die Kunstdenkmäler des Kgr. Bayern, Bd. III. Unterfranken und Aschaffenburg, 17. Heft: Stadt und Bezirksamt Schweinfurt. Von Felix Mader und Georg Lill. München 1917. Abb. 3 u. 6.

⁵⁾ Vgl. Anm. 2.

⁶⁾ A. Meydenbauer: Handbuch der Meßbildkunst in Anwendung auf Baudenkmäler- und Reise-Aufnahmen. Halle a. S. 1912. Vgl. besonders S. 19 f.

Bei mehreren Gelegenheiten werden Rekonstruktionszeichnungen gebracht, nicht nur von wichtigen Bauabschnitten des ganzen Domes, sondern auch von Einzelheiten, Kapellen, Ausstattungsstücken, Altären u. a. Besonders wertvoll sind die Rekonstruktionen des Willigis-Bardo-Domes und der Südaufriß des Zustandes um 1250; bei letzterem fühlt man sich lebhaft an Pinders treffenden Vergleich des Speierer Domes mit der Majestät eines dahinziehenden Kriegsschiffes erinnert ⁷⁾. Der Wert derartiger Zeichnungen, deren sich mit besonderem Erfolg Wilhelm Effmann in seinen ausgezeichneten architekturgeschichtlichen Arbeiten bedient hat, kann gar nicht genug hervorgehoben werden. Selbstverständlich muß man sich vollkommen klar sein über den hypothetischen Charakter, den sie, besonders in Einzelheiten, fast immer haben müssen. Unter diesem Vorbehalt dürfte der Architekturhistoriker aber keine Gelegenheit ungenutzt lassen, sich durch zeichnerische Rekonstruktionen Rechenschaft über die sich ablösenden Bauprojekte und ihre künstlerische Bedeutung zu geben. Die meisten Bauwerke sind nicht so zu Ende geführt, wie sie geplant waren, müssen mühsam aus Umbauten, Erweiterungen, Verstümmelungen herausgeschält, aus spärlichen Resten sorgfältig ergänzt werden; einen gewissen — natürlich fast immer mehr oder weniger lückenhaften — Ersatz für die geplante künstlerische Wirkung, die meistens in ihrer ursprünglichen Form getrübt, oft nie in die Tat umgesetzt ist, kann nur die Rekonstruktionszeichnung geben, nicht nur in starren Grundrissen, Schnitten und Aufrissen, sondern vor allem durch weitgehende Verwendung perspektivischer Außen- und Innenansichten. Daß dabei die große Gefahr in sachlichen Anhaltspunkten nicht begründeter Phantasiespiele nahe liegt, darf nicht verschwiegen werden. Ihr müßte man durch peinlichste Gewissenhaftigkeit begegnen.

Das Inventar bildet im Text nur Zeichnungen, hauptsächlich architektonische Details in erstaunlicher Reichhaltigkeit, ab, darunter sehr wichtige Zusammenstellungen von Rundbogenfriesen, Kämpfer- und Basisprofilen, Steinmetzzeichen u. a. Alles andere wird auf 86 Tafeln in besonderer Mappe gebracht, eine sehr begrüßenswerte Einrichtung. Alles irgendwie Bedeutsame ist abgebildet, auf die Illustrierung der Baubeschreibung besonderer Wert gelegt. Hervorzuheben ist die Wiedergabe aller wichtigen alten Ansichten und Grundrisse.

Der Text des Inventars verzeichnet zunächst Quellen und Literatur zur Baugeschichte, Aufnahmen und Ansichten, und charakterisiert sie kurz im einzelnen und gibt dann in Regestenform die Daten und Tatsachen zur Baugeschichte. Dann wird nach der Erörterung der Reste des Willigis-Bardo-Domes und ihrer Rekonstruktion, die im Grundriß eine überraschende Ähnlichkeit mit dem alten Augsburger Dom von 994 zeigt, das Äußere und Innere des heutigen Domes sehr sorgfältig beschrieben und analysiert. Die Behandlung der Ostteile wird für die Stellung dieser Bauperiode im größeren Zusammenhang ergänzt durch drei Aufsätze Kautzschs in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur und im Städel-Jahrbuch 1921 ⁸⁾. Die durch die Forschungen Kautzschs erwiesene neue Chronologie der romanischen Teile des Domes ist für die deutsche Architekturgeschichte sehr wichtig. Ich gebe die Resultate im folgenden kurz im Wortlaut des Abrisses der Baugeschichte, mit dem das Inventar die Baubeschreibung beschließt:

»Um 1100: Beginn eines vollkommenen Neubaus durch Kaiser Heinrich IV. Der aus Bruchsteinen errichtete, 1081 von neuem abgebrannte Dom soll durch einen gewölbten Quaderbau ersetzt werden. Erhalten die unteren in rotem Sandstein aus-

⁷⁾ Wilhelm Pinder: Deutsche Dome des Mittelalters. Düsseldorf und Leipzig (1910), S. IX.

⁸⁾ Rudolf Kautzsch: Der Ostbau des Doms zu Mainz. Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Jahrg. V, 1912, S. 209—220 und VII, 1914/19, S. 77—99. 20 Abb.; der Dom zu Speier. Städel-Jahrbuch. I. Band. Frankfurt a. M. 1921. S. 76—108. 28 Abb.

geführten Teile des Ostbaues (bis zur Galerie der Apsis). Unterbrechung der Bautätigkeit infolge des Todes des Kaisers 1106.

Seit 1118: Bau des Langhauses und Vollendung des Ostbaues (in Kalkstein) durch Erzbischof Adalbert bis etwa 1135; der Westbau des Willigis-Bardo-Domes blieb stehen.

Seit 1190 ungefähr: Umbau der Seitenschiffe durch Erzbischof Konrad.

Gegen 1200—1239: Völliger Neubau der Westteile, begonnen noch unter Erzbischof Konrad, vollendet erst unter Erzbischof Sigfried III. 1239. Im Zusammenhang damit Erweiterung der Fenster in der Ostapsis und Erhöhung des Nordostturms um ein halbes (das heutige vorletzte) Geschoß. Endlich gotische Veränderungen im und am Westchor, Sakristei, Lettner, Vollendung der zweiten Einwölbung des Mittelschiffs.

Die Beschreibung der Ausstattung, der Denkmäler usw. beginnt wieder mit der Zusammenstellung und Charakterisierung der allgemeinen Literatur. Bei den Beschreibungen und Analysen werden die Stileigentümlichkeiten sehr glücklich herausgearbeitet. Weiterhin werden die Anbauten: Sakristei, Memorie, Nikolauskapelle, Kreuzgang und Stiftsgebäude, Gotthardkapelle mit ihrer Ausstattung behandelt.

Neben der Darstellung aller noch vorhandenen Kunstwerke werden wir durch Hinweis auf das Verlorene schmerzlich an den unerhörten Reichtum erinnert, der ehemals den Dom und die ganze Stadt weltberühmt machte. Dank diesem trefflichen Werk kommt uns aber von neuem zum Bewußtsein, daß uns hier trotz allen Zerstörungen, Verwüstungen und Beraubungen doch immer noch ein überaus reichhaltiger Schatz herrlicher Kunstwerke erhalten geblieben ist: »einem aufmerksamen und nachdenklichen Beobachter hat Mainz noch immer viel zu bieten: ihm wird, wenn auch an vielen Stellen nur in fast erloschenen Spuren, das Bild einer von der Karolingerzeit bis zum Schluß des XVIII. Jahrhunderts ununterbrochen fortlaufenden Kunsttätigkeit vor Augen treten, durchaus würdig der historischen Rangstellung der Stadt und ihres Erzbischofs im alten Deutschen Reich«⁹⁾. Das Studium eines Denkmals, das wie der Mainzer Dom ein Wahrzeichen deutscher Kraft und deutscher Größe ist, möge, wie das Vorwort des Werkes schließt, gerade in der jetzigen schweren Zeit »recht vielen Lesern Trost und Hoffnung bringen«. *Werner Noack.*

Hermann Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz.

2 Bände, 247 Abb. Grote, Berlin, 1920.

Was könnte schöpferische Kraft mehr verlocken, als in ein völlig unerforschtes Kapitel der Menschheitsgeschichte hineinzugreifen, Mensch um Mensch, Tat um Tat, Werk um Werk aus versunkener Vergangenheit heraufzuholen und Künstler, die nur noch Namen waren oder nicht einmal dieses zu greifbaren Persönlichkeiten zu gestalten? Voss stand vor solch nie betretenem Neuland. Es hatte kein Buch über die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, d. h. die Malerei nach Raffael bis zum Barock gegeben. Wollte man sich über sie orientieren, mußte man auf Vasari und Borghini zurückgreifen. Denn auch Lanzis vor mehr als 100 Jahren geschriebene Geschichte der gesamten italienischen Malerei von Giotto bis ins 18. Jahrhundert hatte dieser Phase als einem Detail in einem größeren Ganzen nur eine summarische Zusammenfassung gewidmet. Voss hat da keine Mühe gescheut, die Tatsachen zusammenzutragen und nahezu alle Künstler heranzuziehen, deren Namen literarisch überliefert waren. Jedem will er durch einen monographischen Abschnitt

⁹⁾ Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bd. IV: Südwestdeutschland. Berlin 1911. S. 224 f.

gerecht werden, der zum wenigsten die Hauptwerke des Künstlers erwähnt, häufig aber auch auf den Zusammenhang von Malerei und zeichnerischem Entwurf hinweist und manche Neuattribution bringt. Es muß eine wahre Sisiphusarbeit des Suchens und Sammelns notwendig gewesen sein, bis diese zweibändige Enzyklopädie zustande kam.

Daß bei dieser Weite des bisher undurchforschten Tatsachenmaterials Einzel Forschungen und archivalische Nachrichten manche Ergänzung und Korrektur ergeben werden, ist selbstverständlich. Um nur ein Beispiel zu erwähnen, schleppt Voss den alten Irrtum, daß das Prophetenfresko Rossos in S. Maria della Pace von 1524 völlig vernichtet sei, auch in sein Buch mit ¹⁾, weil Rossos Fresko allgemein in dem vernichteten Fresko Timoteo Vitis gesucht wird und das einst Raffael zugeschriebene Fresko Rossos von moderner Stilkritik für das Timoteo Vitis angesehen wird, obwohl Vasari (ebenso Tit₁, Ammaestramento . . .) eindeutig klar sagt, daß Rossos und nicht Timoteo Vitis Fresko sich über den Sibyllen Raffaels befinde und mit Raffaels Stil konkurriere, welches Zeugnis gar nicht notwendig wäre, da der Stil des Prophetenfreskos deutlich genug für Rosso spricht (vgl. seine Himmelfahrt Mariae, Florenz, Vorhof St. Annunziata). Das ist nur ein Detail, aber das Fresko hätte vielleicht Voss einen Anhaltspunkt gegeben, den nie beachteten Raffael-Einfluß auf die Florentiner Maler der Generation Pontormo, Rosso zu erkennen und zu betonen und ihn vielleicht davor behütet, manche Kompositionen Rossos auf Bandinelli zurückzuführen, während beide von Raffael abhängig waren, das Gemeinsame also nur das gemeinsame Vorbild ist, wobei beide aber nicht einmal auf dieselben Werke Raffaels zurückgriffen (Bandinelli im allgemeinen auf die tektonisch-symmetrischen, Rosso auf die asymmetrischen). Freilich hätte hier das Stichmaterial mehr sprechen müssen, das gerade für Rosso sehr wichtig gewesen wäre, nicht nur im Hinblick auf seine Abhängigkeit von Raffael, sondern deshalb, weil aus seiner französischen Zeit an Bildern verschwindend wenig erhalten ist, die Stiche aber wichtige Aufschlüsse geben, zu denen auch noch die Wandteppiche nach seinen Entwürfen kommen (vgl. z. B. Die bild. Künste III, p. 93 fälschlich als Primaticcio, wie viele Stiche).

Wenn schon von Stichen die Rede ist, die als Quellenmaterial für diese Zeit noch immer viel zu sehr unterschätzt sind, muß ein Umstand Erwähnung finden, trotzdem er nur ein unwesentliches Detail des Buches trifft, weil ein prinzipieller Fehler in der Handhabung des Stichmaterials darin steckt. Voss sieht das Datum eines Stiches auch als verbindlich für die Entstehung des Vorbildes an und kommt so in dem Fall, den ich vor Augen habe, trotzdem er findet, daß die Komposition etwas unzeitgemäß sei, dazu, sie um ungefähr 30 Jahre zu spät anzusetzen. Es handelt sich um den Stich der sogenannten Iphigenie (Bartsch XV, S. 261, Nr. 43), datiert 1553, der übrigens (wie einige andere) nicht auf Salviati zurückgeht, ein Irrtum, den Voss aus einem früheren Aufsatz der graphischen Künste mit herübernimmt, sondern, wie es die alte Tradition will, ein Jugendwerk Perin del Vagas ist und ungefähr gleichzeitig mit dessen Durchzug durch das Rote Meer von 1523 (Abb. Rivista d'arte V, p. 91) entstanden sein muß. Die Verleger ließen die Stiche mit der Jahreszahl der Herausgabe oder Neubearbeitung der Platte erscheinen, nicht mit der Jahreszahl der Entstehung des Vorbildes und haben häufig viel ältere Zeichnungen stechen lassen.

Wesentlicher als dieser zwar prinzipielle, aber doch nur ein Tatsachendetail des Buches betreffende Einwand, wesentlicher als jeder Einwand, der im einzelnen gemacht werden könnte, ist, was Voss aus dem Tatsachenmaterial gemacht: der Aufbau seines Werkes. Voss

¹⁾ Derselbe Irrtum z. B. auch bei Goldschmidt, Pontormo, Rosso, Bronzino. Das Fresko Rossos wurde unter Raffaels Namen von Chateau gestochen und von Landon wiedergegeben, ebenso eine Zeichnung danach (Abbl. Burlington Magazine XX, p. 299).

teilt den gesamten Stoff in zwei Zeitabschnitte (1. und 2. Band) und sondert innerhalb dieser die römische von der florentiner Malerei, so daß das 1. Buch die römische Malerei umfaßt, die Raffaelschüler Giulio Romano, Perin del Vaga, Polidoro da Caravaggio usw. und die Michelangelo-Bewunderer: den Venezianer Sebastiano del Piombo, Danielle da Volterra, Battista Franco usw., denen Manieristen wie Jacopino del Conte beigeordnet sind. Das 2. Buch die Florentiner vom Ausgang der Hochrenaissance: Sarto, Pontormo²⁾, Rosso und die nächste Generation: die der Manieristen Bronzino, Salviati, Vasari. Das 3. Buch (2. Band) wieder Florentiner, und zwar die jüngere Generation der Manieristen mit Allori — aber auch Niederländer, die in Florenz malten (Strada, Sustris, Pieter Candid), Reaktionäre wie Santi di Tito und Vorläufer des Barock oder Künstler mit stark malerischem Einschlag wie Poccetti, Gregorio Pagani, Passignano, Iigorry. Das 4. Buch römische Malerei: die Manieristen Zuccari, unmittelbar darauf den ganz anders gearteten Urbinaten Baroccio, weil auch er kurze Zeit in Rom gemalt hatte, seine Sieneser Nachahmer Franc. Vanni und Salimbeni, die Alberti mit ihren illusionistischen als Vorstufe des Barock wichtigen Wandmalereien und immer weiter von irgendeinem lokalen Zusammenhang ausgehend die Künstler oberitalienischer und süditalienischer Abstammung, die in Rom wirkten, ohne in der Haupteinteilung die geringste Rücksicht auf die Verwandtschaft oder Verschiedenheit der Veranlagung und geistigen Richtung der einzelnen Künstler zu nehmen. Das war ein Grundfehler. Die römischen und Florentiner Manieristen, die Vasari, Salviati, Bronzino, Zuccari, Jacopino del Conte, Allori usw., hätten nicht auseinandergeschnitten werden dürfen, ebensowenig hätte die zweite Generation der Manieristen von der ersten nicht losgetrennt werden dürfen, so daß sie in allen vier Büchern verstreut sind. Der Manierismus als einziger Moment, in dem Florentiner und römische Malerei, wie es Voss selbst betont, ineinanderfließen, wo das geistig Verwandte zwischen den Künstlern der beiden Städte, soweit sie von dieser Geistesrichtung fortgerissen wurden, stärker ist als das lokal differenzierte, hätte, da er das bezeichnendste Phänomen der von Voss behandelten Epoche ist und ihren Mittelpunkt bildet, sollte dem Buch nicht das Rückgrat genommen werden, als geschlossener Block im Gegensatz zu den getrennten Wegen, die Rom und Florenz vorhergingen, wie es sich noch in der Generation Giulio Romanos, Perin del Vagas einerseits, Sartos, Rossos, Pontormos andererseits auf das deutlichste geltend macht, im Aufbau des Buches Berücksichtigung finden müssen und ebenso hätten jene Künstler, die die neuerliche Trennung der Florentiner von der römischen Kunst in der Barockzeit vorbereiten, bei der Florenz von einer führenden Kunststadt zu unbedeutender Lokalschule herabsank, oder jene Künstler, die durch starke persönliche Veranlagung andere Wege getrieben wurden, mit stärkster Betonung losgelöst werden müssen. Anstatt dessen reißt Voss z. B. bei den Florentinern die jüngeren Manieristen wie Allori, Coppi, Macchiotti usw. von ihren geistigen Ahnen Bronzino, Vasari, Salviati los und nicht nur dies, Vasari, Salviati, Bronzino werden mit der aus der Hochrenaissance herausgewachsenen, noch auf ganz anderem Fundament stehenden Generation der Sarto, Pontormo, Rosso verbunden, Allori und den anderen dagegen wird z. B. unmittelbar ein Künstler wie der unerschöpfliche Erzähler Poccetti angegliedert, dessen Kunst entschieden vom Manierismus abdrängt, wofür schon allein der Voss entgangene Zug spricht, daß Poccetti, wo er der Vergangenheit Vorbilder entnimmt, nicht an Werke der unmittelbar vergangenen Zeit anknüpft, sondern an solche der Hochrenaissance (Raffael z. B. im Bethlehemitischen Kindermord Abb. 139,

²⁾ In bezug auf Pontormo vermißt man, abgesehen von unzureichender Erklärung seiner Werke, unter den Literaturangaben die neue (einzige) Monographie Fred. Most. Clapp, Pontormo, his Life and Works, London-Oxford 1916, die Voss wahrscheinlich durch die Kriegsverhältnisse nicht zugänglich war und in Tatsachen Korrekturen ergeben hätte.

die Hauptgestalt der Frau links, aus Raffaels Heliodor) und was weit wesentlicher ist und einer Erklärung bedurft hätte, an Werke des 15. Jahrhunderts, z. B. an Mantegnas Triumph Caesars im Triumph Davids (Abb. 144) oder an die Florentiner Quattrocento-Kompositionsart der Verbindung von Gestalten mit Architekturen, Straßenprospekten usw., wie sie aus Ghirlandajos oder Filippo Lippis Fresken allbekannt sind (z. B. in einem Lünettenfresko von S. Marco Abb. 140). Ja, sogar so auffällig inkommensurable Individuen wie die Zuccari und Baroccio, die zu schärfster Kontrastierung herausgefordert hätten, wurden unter einen Hut: römische Kunst subsumiert und damit von vornherein die individuelle Note Baroccios, der einzig überragenden Persönlichkeit, in den Hintergrund gedrängt. Baroccio ist nicht einer, der auch in dieser Zeit und diesem Milieu lebt und malt, er ist der eine, der trotz Zeit und Milieu sich von einer Kunst ganz anderer geistiger Richtung als alles war, was um ihn geschah, inspirieren ließ, von der des Nicht-Römers, Nicht-Florentiners, Nicht-Manieristen Correggio, — das war nichts Selbstverständliches —, der mit dieser durchaus unzeitgemäßen Wahl keine »Mode« mitmachte, sondern seiner persönlichsten geistigen Disposition nachgab. Anstatt dieses individuelle nicht durch Zeitumstände bedingte Element zu betonen, findet Voss höchstens in dem Umstand, daß Baroccio die Werke Correggios wahrscheinlich nicht im Original kannte, was den Zusammenhang mit ihnen nur noch verblüffender und bezeichnender machen würde, Grund, ihn — en bagatelle zu nehmen und unter den Tisch fallen zu lassen.

Das ist um so unbegreiflicher, als Voss ein Ziel darin sieht, den Künstler als Individuum zur Geltung zu bringen (vgl. Vorwort) und von einer Kunstgeschichtsdarstellung, die das nicht tut, entwürdigende Mechanisierung befürchtet! Aber genügt es da, das Tatsachenmaterial über die Künstler in einzelbiographischen Abschnitten zusammenzustellen, die Werke um ihre Namen zu gruppieren, wie er es tat, heißt es da nicht in ihnen das individuell Bedingte herauszulesen (wie es z. B. die Verwandtschaft Baroccios mit Correggio war), von dem allgemeinbedingten z. B. dem Lokal- und Zeitcharakter zu scheiden und in der Gruppierung der Künstler von der Verwandtschaft oder Differenz im Individuellen auszugehen? Ist sich Voss je bewußt geworden, daß seine fatale Gruppierung nach territorialem Zusammenhang, die er ja doch nicht konsequent durchführen konnte [denn da hätte er zum mindesten auch noch eine Sieneser Lokalschule abtrennen müssen: er schiebt aber die Sienesen völlig unorganisch bald den Florentinern (Beccafumi), bald den Römern (Salimbeni, Vanni) ein], von dem Gesichtspunkt ausgeht, was allen in einem Milieu und einer Zeit gemeinsam ist, also dem die individuellen Differenzen nivellierenden, was seinem ersten Gesichtspunkt widerspricht? daß über diesem Mangel einer konsequenten Durchführung schließlich weder das Allgemein-Bedingte (Lokal- und Zeitcharakter) noch das Individuell-Bedingte (persönliche Note der einzelnen Künstler) klar wurde, geschweige denn beides, und die einzelnen Künstlerbiographien völlig unorganisch nach einem rein äußerlichen Schema, ohne inneren Zwang, aneinandergereiht erscheinen, daß dadurch Tatsache auf Tatsache folgt, ohne als notwendiger Baustein in dem Gesamtgefüge zu erscheinen — — —? Dieses Überwuchern des Detailwissens über den Zusammenhalt des Ganzen gilt aber nicht nur im ganzen, sondern ebenso im Detail. Will Voss z. B. in der Einleitung auf den Parallelismus der Erscheinungen auf allen geistigen Gebieten: in Musik, Architektur, Literatur, Malerei usw. hinweisen, daß alle diese Äußerungen nur verschiedene Formen desselben Zeitempfindens sind, ein Gedanke, der an sich sehr richtig, eigentlich selbstverständlich ist, erfaßt er in ihm nicht das, was das Wesentliche und in seinem Buch Richtige gewesen wäre: aus den Erscheinungen auf den anderen geistigen Gebieten abzulesen, welcher Geist hinter ihnen steckte und dadurch den hinter den Werken der Malerei aufzudecken, so daß das Kapitel als organische Notwendigkeit in dem Buch erschienen wäre, sondern zählt die ver-

schiedenen Erscheinungen auf, bis über dem vergessenen Zweck auch dieses Kapitel, das sehr aufschlußreich hätte werden können, als ein fremdes Einschiebsel, ein Abirren vom eigentlichen Thema, als Vielwisserei erscheint.

Oder aber ein anderes Beispiel: Voss versucht den Manierismus zu charakterisieren und führt als wesentlichstes Moment das Malen nach literarischen Programmen an. Wenn auch nicht das Wesentlichste, so ist doch die Tatsache, daß nach literarischen Programmen gemalt wurde, richtig. Aber damit ist noch nichts über den Manierismus gesagt, denn im Barock war dasselbe der Fall (z. B. bei den meisten großen Deckenfresken) und auch aus anderen (oder allen) Zeiten (dem Mittelalter z. B.) könnten genug Beispiele beigebracht werden: Hier wäre es wieder auf das Wie angekommen, wie man sich in dieser Zeit zu den literarischen Programmen anders verhielt als in anderen Zeiten, welche Besonderheit den Manieristen darin eignete.

Das ist um so schlimmer, als er bei dieser Haltlosigkeit geschichtliches Material zu einem festen organischen Bau zu verarbeiten, sich über die dabei maßgebenden Gesichtspunkte im Vorwort zu Worten hinreißen läßt, die Erwägungen herausfordern, die diese wunde Stelle des Buches noch mehr ans Tageslicht zerren. Voss polemisiert gegen die »Kunstgeschichte ohne Namen« (die Stilanalysen Wölfflins), weil sie bestrebt sei, »niemand geringeren als den Künstler selber als Subjekt der Entwicklung auszuschalten«. Abgesehen davon, daß Voss selbst dieses Ziel nicht im entferntesten erreicht hat, und vom Individuellen absehen, durchaus nicht das Individuum ausschalten heißt, ist das völlig unhistorisch und unphilosophisch gedacht. Denn man kann Kunstgeschichte treiben, um sich der individuell einmaligen Momente, die sich in den Kunsterscheinungen geltend machen, bewußt zu werden, und man kann Kunstgeschichte treiben, um sich der allgemein gültigen oder typisch wiederkehrenden Momente in ihnen bewußt zu werden, wie es bei Stilanalysen, Eingehen auf Rasseneigentümlichkeiten, Lokalcharakter usw. der Fall ist. Von welchem Gesichtspunkt man ausgehen wird, oder ob man beide vereinen kann, das hängt von der besonderen Disposition des betreffenden Kunsthistorikers und der Disposition seiner Zeit ab. Je mehr er aber im Hinblick auf sein besonderes Ziel das als unwesentlich ausscheidet, was vom Individuell-Einmaligen bzw. Allgemein-Gleichbleibenden ablenkt, also bei der letzteren Auffassung vom individuellen, desto schärfer und präziser wird er die verborgenen Fäden des menschlichen Geistes, die sich in den Kunstwerken äußern aufzudecken vermögen. Als solch eine Auffassung, die ein allgemeines Moment betont, wird die »Kunstgeschichte ohne Namen« nicht nur immer ihr Recht behaupten, sondern um so mehr, je mehr sie vom Individuellen absieht. Das sonderbarste bei Vossens Polemik aber ist, daß er neben seiner Forderung des Eingehens auf das Individuelle eine Entwicklungsgeschichte als sein Ziel ansieht⁸⁾ und sich gar nicht bewußt wird, daß konsequente Entwicklungsgeschichte im wesentlichen auch eine »Kunstgeschichte ohne Namen« ist, d. h. eine Kunstgeschichtsauffassung, die den Nachdruck nicht auf das Individuelle legen darf, weil sie die allgemeine Richtung der Veränderungen im Zeitablauf aus den Erscheinungen herauslöst, weil sie einen Längsschnitt durch die Gesamterscheinungen macht, den ein sich Konzentrieren auf individuelle Momente, wie die Differenzen gleichzeitig nebeneinander lebender Künstler durchaus nicht verdeutlicht, sondern höchstens verwischt und verunklärt, wie es Voss mit seinem Buch zur Genüge erwiesen hat. Ein konsequentes Hintereinander, gleichsam eine Luftlinie von der Renaissance zum Barock wird die Richtung der Wandlung immer viel faßbarer machen, als das zähe sich von Detail zu Detail in allen Variationen hinter- und nebeneinander Fortbewegen, wie es sein Vielerlei von nach- und nebeneinander wirkenden Künstlern mit sich brachte. Voss traf also mit seiner Polemik gegen die »Kunstgeschichte ohne Namen« auch sich selbst in seinen theoretisch gesteckten Zielen.

Doch ist diese Polemik völlig grundlos, weil es keine absolute Kunstgeschichtschreibung nach bestimmten Rezepten gibt und auch nicht die Art der Auffassung das Besser oder Schlechter einer kunsthistorischen Darstellung ausmacht. Jede Auffassung, sei sie nun der Entwicklungsgedanke, der Gedanke der Stilanalyse, die Betonung der individuellen Besonderheiten, selbst die simpelste chronikale Anordnung oder welche immer, denn da gäbe es so viele Variationen als es Individuen gibt, ist — um mit Kant zu sprechen — ein regulatives Prinzip, das der Mensch in die Erscheinungen hineinsieht, dessen er bedarf, um sich sie überhaupt faßbar, greifbar zu machen, das dann dem menschlichen Geist größte Bereicherung bringt, wenn er dadurch möglichst viele Erscheinungen zu umfassen vermag, d. h. wenn die Erscheinungen durch solch einen mit höchster Konsequenz und Potenz durchgeführten Gesichtspunkt zu einem organischen Bau zusammenwachsen. Darin liegt der Maßstab und Wert eines Buches, nicht in der Art der Auffassung, nicht in den Tatsachen an sich, die nur — allerdings unentbehrliches — Rohmaterial sind, auch nicht in dem Wert der Kunstwerke, die herangezogen werden. Gerade das hätte Voss an dem an sich ziemlich reizlosen, darum bisher verachteten Stoff, der kaum eine erstrangige Persönlichkeit in seinem Bereich aufzuweisen hat und darum bisher mit der Bezeichnung des Epigontums oder Manierismus mehr abgetan als durchforscht wurde, für den sich außerdem die in letzter Zeit stärkst verbreiteten Auffassungen vom Entwicklungsstandpunkt und der Stilanalyse so gar nicht eigneten und eine andere als diese allgemein anerkannten erfordert hätte, so glänzend erweisen können. Darin wäre die Wichtigkeit des Buches gelegen, da hätte er mit neuartigem Ausgehen vom Individuellen bahnbrechend wirken können. Denn die allgemeine Zeitdisposition drängt heute zweifellos im Gegensatz zum Gestern wieder zu einer das Individuelle in stärkerem Maße betonenden Auffassung. Das erkannt zu haben, heißt aber nicht gegen eine andere, die in anderer Zeit basiert, zu nörgeln, sondern sie zu schaffen, was nicht durch ein Ineinanderschachteln von von verschiedenen alten Gesichtspunkten aus gewonnenen Resultaten geschehen kann, sondern nur durch ein von Grund auf einheitliches Durchführen eines neuen.

Diesen Gesichtspunkt, der aus dem Konglomerat von Detail erst einen organisch gewachsenen Bau gemacht hätte, hat Voss nicht gefunden, die schöpferische Kraft, die diese Terra incognita zu einem lebendigen Stück der Menschheitsgeschichte gemacht hätte, hat Voss nicht besessen. Er hat die Kunstgeschichte um viele tote Namen bereichert, aber nicht um zu greifbaren Persönlichkeiten gewordene Künstler.

Man würde wünschen, daß er in einer 2. Auflage seines Buches diesem Grundübel steure. Heute verdunkelt es den Wert des unverkennbar jahrelangen, eifrigen Fleißes, der notwendig war, um das weitverzweigte Material zusammenzubringen, dem man in der Zeit flüchtigster Kunstschreiberei so selten begegnet, daß man ihm gern ungeteilte Bewunderung zollen würde. In der jetzigen Form bliebe das Buch aber nur eine wertvolle Kompilation von Tatsachen, ein durch die Fülle von neuem Material und Abbildungsbeigaben — allerdings unentbehrliches — Nachschlagewerk für den Forscher.

München, September 1920.

Anny E. Popp.

3) »Das vornehmste Streben . . ., das reine Tatsachen- und Denkmälermaterial zu klären und auf zuverlässigen stilkritischen und chronologischen Grundlagen den Bau der Entwicklung so fest wie möglich zu errichten.« (Vorwort p. V.)

REGISTER ZU BAND XLIII.

AUFGESTELLT VON P. KAUTZSCH.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

- Acken, Hieronymus von, Holzschnitt mit Versuchung des hl. Antonius 36.
- Adam, Maler von Würzburg 295.
- Agostino Veneziano, Stiche 56.
- Alberti, Perspektive 113.
- Wandmalereien 333.
- Albrecht, Steinmetz zu Mainbernheim 295 f., 314.
- Allori 333.
- Alunno 131.
- Amalteo, Pomponio, Fresken im großen Saale des Kastells zu Udine 4, 5 Anm. 13.
- Apel 297.
- Bandinelli 332.
- Baroccio 333 f.
- Beccafumi 334.
- Behaim, Sebald, Jungbrunnen 90.
- Beheim, Hieronymus d. Ä., Male-
reien im Geschlechterbuch v.
1533—36 von C. Haller, Nürn-
berg 115.
- Bellini, Jacopo u. Giovanni, Per-
spektive 113.
- Giov., testa del Redentore aus S.
Giorgio Maggiore in Venedig 4.
- Berchtold, Seidensticker in Würz-
burg 297 f.
- Bernardinsmeister 130.
- Birbaum, Alexius 279.
- Bleyendorff, Wilhelm 273.
- Bleyendorffer, Sebolt 273.
- Böcklin 59.
- Boffrand 102.
- Anteil am Bau der Würzburger
Residenz 104.
- Bol 128.
- Bonfigli 130.
- Botticelli, Sandro 17, 130, 221 ff.
238, 265.
- Frühling, Florenz, Akademie
265.
- Geburt der Aphrodite, Florenz,
Uffizien 236, 265.
- Botticellschule, Zeichnung nach
einem antiken Relief, Chantilly,
Museum 221*.
- Bouts, Gefangennehmung, Mün-
chen, Alte Pinakothek 11.
- Kreuztragung, München, Alte
Pinakothek 14.
- Bramante, Exedra, Rom 93.
- St. Peter-Entwurf 92.
- Breunig, Hans 298.
- Bronzino 332 f.
- Bruneleschi 133.
- Perspektive 113.
- Kuppel des Florentiner Doms
95.
- Buontalenti, Bernardo, Zeichnun-
gen 265.
- Burgkmayr, Kopie des Merkur-
blatts der Mantegna-Spielkar-
ten für seine Planetenfolge 272
- Butteri, Giov. Maria, 2 Zeichnun-
gen zu seinen Gemälden am
Katafalk Michelangelos, Buda-
pest, Mus. 134.
- Byss 106.
- Caldenbach, Martin 25.
- Campan, van, Rathaus in Amster-
dam 116 f.
- Candid, Peter 333.
- Caravaggio, Polidoro da, 326, 333.
- — — Entwürfe zum Grisaille-
fries im großen Saale des Ka-
stells zu Udine 4.
- Caspar, Maler zu Würzburg 298.
- Castagno, Andrea 17 f., 265.
- Claus, Maler in Würzburg, s. Ni-
kolaus.
- Conte, Jacopino del 333.
- Contz, Glockengießer 277.
- Coppi 333.
- Correggio 57, 334.
- schwebende und stürzende Fi-
guren 134.
- Cossa, Fresken im Pal. Schifanoja,
Ferrara 233 f* f. f., 256 f., 259,
262, 266.
- Cossa, Apollo 254 ff.
- Merkur 255.
- Minerva 272.
- Venus 252*, 255 f.
- Cossatti, Modell der S. Peterskup-
pel 95.
- Crafft, Seidensticker 298.
- Crivelli 131.
- Cuntz, moler zu Würzburg, s. Kon-
rad.
- Dente, Marco, Stiche 56.
- Dietrich, Maler 299 f.
- Dietterlin, Barthel, Ornament-
stiche und Karikaturen 22.
- — Zeichnung der Gefangen-
nahme nach einem verschollenen
Gemälde im Chor der Pre-
digerkirche zu Straßburg 21.
- Dietterlin, Hilarius, Stich von 1621
nach einem verschollenen Ge-
mälde der Gefangennahme im
Chor der Predigerkirche zu
Straßburg (Berlin, München,
Straßburg, Heidelberg). 20 f
- Dietterlin, Wendel 21 Anm. 10.
- Donatello 134.
- Donatello, David, Florenz, Museo
Nationale 237.
- Statue der Dovizia 133.
- Gattamelata in Padua 236 f.
- Hl. Georg, Florenz, Bargello
111.
- Grablegung 224.
- Kanzel von S. Lorenzo, Flo-
renz 237.
- Kirchenväter an den Sakristei-
türen von S. Lorenzo, Florenz
224.
- Reliefs im Hof des Pal. Ric-
cardi, Florenz 237.
- Dünwegge, Viktor u. Hnrch., Ver-
suchung des hl. Antonius, Xan-
ten, Stiftsk. 39.

- Dupérac, Stich von S. Peter 1569 95 f., 98.
 Du Plessy, Claudius le Fort 107.
 Dürer, Albrecht 272.
 — als Mathematiker 113 f.
 — Die Perspektive in seiner Kunst 113 f.
 — Bilder und graphische Blätter 113 f.
 — Helleraltar Frankfurt a. M. 25.
 — Tod des Orpheus, Zeichnung, Hamburg, (L 159) 265.
 — Zeichnungen nach den Mantegna-Spielkarten (Lippmann 210—218) London, Brit. Mus. 272.
 — Hermeszeichnung im Wiener »Kunstbuch« (Lippmann 420) 254, 272.
 — Zeichnung des gallischen Merkur im »Kunstbuch«, Wien (Lippmann 420). 272
 — Miniatur vor 1505 115.
 — Hieronymus im Gehäus 114.
 — Melencolia I 114, 232 f., 269.
 — ? Holzschnitt von 1492 mit hl. Hieronymus 114.
 E. S. 77 f.
 — Madonna von Einsiedeln 68, 70, 78 f.
 — Spielkarten 78.
 Ehenfelder, Hans 293.
 Ewalt, Maler in Hohestadt 300, 306.
 — Maler 301.
 Eyck, Jan van 111.
 — — — Eva vom Genter Altar 251.
 — — — Arnolfini-Porträt, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 238.
 — — — Paele-Madonna, Brügge, Akademie 37.
 FVB Versuchung des hl. Antonius 37.
 Finiguerra, Maso 238, 265.
 Fiorenzo 131.
 Fiorenzogruppe 130.
 Fischer von Erlach 107.
 Flinck, Govert 118.
 Fontana, Domenico, Ausführung der S. Peterskuppel 95.
 Fontana, Giovanni, Modell des Kastells zu Udine 3.
 Franceschi, Piero dei, Perspektive 113.
 Francesca, Piero della, Fresken in Arezzo 222.
 Franco, Battista 333.
 Fungai, Bern, Hippo, Paris, Rothschild 130.
 Geiler von Kaysersbergs Postill und Evangelienbuch 36, 43.
 Gel, Hans 278.
 Genga 130.
 — 5 Zeichnungen 131.
 Gentile da Fabriano 130.
 Georg, Maler von Wilhelmstorff 292.
 Gersdorff, Hans von, Felddbuch der wundartzney, Straßburg 1517 41.
 Gerung, Konrad 280.
 Gerung-Bibel, Gotha, Miniatur fol. 28, Verklärung auf Tabor 18 f.
 Gherhart, Mathes 274.
 Ghirlandaio 130, 238.
 — Fresken 334.
 — Arbeiten im Pal. dei Signori in Florenz 130.
 — Fresken von Sta. Maria Novella, Florenz, Grisaille-Reliefs mit dem Opfer des Zacharias und Bethlehemitischer Kindermord 222 f.
 — Geburtsszene 223.
 Ghirlandajo, Domenico, Fresko in Sta. Trinità in Florenz 257 f., 259 f., 262 f., 265.
 Giorgione 131.
 — Perspektive 113.
 Giotto 57, 331.
 — Bestätigung der Franziskanerregel 258 f.
 Gode, Henning 115.
 Goes, Hugo van der 264.
 — — — Portinari-Altar, Florenz, Uffizien 238.
 Goltzamer, Andreas 301 f.
 Gothardt, Mathis 16, 26 ff., 87.
 — — Mühlenzeichnung für Magdeburg 26.
 Gräff, Hieronymus, Rosenkranzbild auf dem Hochaltar der Straßburger Dominikanerkirche 21.
 — — Apokalypse 22.
 Grassi, G. B., Fresken im großen Saale des Kastells zu Udine 4, 5 Anm. 13; 8.
 Grefe, Johann 22.
 Grimaldi, Codex mit Zeichng. nach Peruginos Fresko in der alten Peterskirche, Mailand, Ambrosiana 130.
 Grimm, Konrad 280.
 Grimmer, Adam 16.
 Grün, Bildschnitzer 25.
 Grün, Mathis 16, 25.
 Grünewald, Isenheimer Altar, Kolmar 10, 16, 19, 24, 31, 34.
 — — — Auferstehung und Goltgatha 18.
 — — — Beweinung 10.
 — — — Engelkonzert 23.
 — — — Flügel mit Antonius und Paulus 31.
 Grünewald, Isenheimer Altar, Flügel mit Versuchung des hl. Antonius 34 f.
 — Studie zum Antonius, Göttingen, Slg. Ehlers 24.
 — — — Schnitzwerk 31, 34.
 — — — hl. Hieronymus 37.
 — Dominikanerbild Frankfurt a. M. 24.
 — Kreuzigung, Karlsruhe, Kunsthalle 18, 24.
 — Tafeln im Histor. Mus. Frankfurt a. M. 24.
 — Verspottung Christi, München, Alte Pinakothek 9 ff., 20 ff.
 — Studie zu einem Jacobus, Dresden, Kupferstichkab. 24.
 — Zeichnung in Oxford 24.
 Grünewald (?), Büste eines Mannes, Straßburg, St. Marx 35.
 — Gefangennahme, Darmstadt, Mus. 23.
 Guariento, Fresko in den Eremitani, Padua 245* f., 271.
 Gump, Sixtus, Hochaltar im Münster zu Breisach 62, 71.
 Gürteler, Heinrich 88.
 Habeltzheimer, Friedrich, d. Ä., Hostienbehälter für die Sebalduskirche in Nürnberg 114.
 — — Sebaldussarg in Nürnberg 115.
 Habeltzheimer, Goldschmiedfamilie 114.
 Halberger, Hans 29.
 Haller, Conrad, Malereien des Geschlechterbuches von 1533—36, Nürnberg 115.
 Hans, Maler in Einersheim 300, 303.
 Hans, Maler von Koburg 303, 310.
 Hans, Maler zu Kreyental 302, 318.
 Hans, Maler in Neustadt a. S. 303, 314.
 Hans, Maler von Regensburg 274.
 Hans von Bamberg, Steinmetz 297, 305, 319.
 Hans von Speyer 284 f.
 Hans, Steinmetz in Würzburg 303 ff.
 Hänslin, Maler in Würzburg 302, 322.
 Has, Jordan 287.
 Hausbuchmeister 18.
 — Perspektive 113.
 — Mondscheinlandschaft auf dem Bild Christus vor Kaiphas, Freiburg, Weihbischof Knecht 18.
 — mittelalterliches Hausbuch in Wolfegg 18, 29.
 — Skizzenblatt mit 2 Szenen aus König Maximilians Brügger Gefangenschaft, Berlin, Kupferstichkab. 266.

- Heinrich, Parliere in Kitzingen 305, 310.
 Helmerich, Fritz 305.
 Helmreich, Konrad, Mitwirkung an St. Lorenz in Nürnberg 305.
 Herlin 24.
 Herman, Maler in Neustadt a. S. 305 f., 315.
 Hess, Martin, Titelbild zu »Der schwangeren Frauen Rosengarten« von Euch. Röslin 25.
 Hildebrandt, Lukas von 105 ff., 110.
 — — — Anteil am Bau des Schlosses Werneck 104.
 — — — Marmorsaal des Belvedere in Wien 106 f.
 — — — Risse zur Würzburger Residenz 109 f.
 — — — Anteil am Bau der Würzburger Residenz 99—104, 109.
 — — Anteil am Bau der Würzburger Schloßkirche 104.
 Holbein 14.
 Holbein d. Ae., Perspektive 113 f.
 — — Gefangennehmung, Donauschlingen 10.
 — — Tafeln, Frankfurt a. M., Historisches Museum 22 f.
 — — Sebastiansaltar, München, Alte Pinakothek 114.
 Isenmann 22.
 Jordans, Jacob 116.
 Justus van Gent 131, 133.
 Kaspar, Maler in Würzburg 311 f.
 Kegel, Hans 298, 301, 306—312, 315 f.
 Ketz, Sigmund v. 285.
 Keyser, Th. de 326.
 Kistener, Hans 88.
 Kistener, Hartmann 84, 88—90.
 — — Kuchelstein im Bade 1530, Frankfurt a. M., Hist. Mus. 88 f*.
 — — Kuchelstein »der Waldbruder« 1523, Frankfurt, Hist. Mus. 86, 88, 89* f.
 Koch, Nikolaus 310.
 Kolberger, Rupprecht 275.
 Konrad, Steinmetz von Heidingsfeld 305, 314.
 Konrad, Maler in Neustadt a. S. 303, 310, 314 f.
 Konrad von Nürnberg, Langhaus der Michaelskirche in Schwäbisch-Hall 279.
 Konrad, Maler von Regensburg 274.
 Konrad, Maler in Würzburg 298, 307 f., 310—317, 320.
 Kraft, Adam, Kreuztragungsrelief aus dem Zeughausgraben, Nürnberg, Sebalduskirche 13.
 Kyrspach, Erasmus, Malerei im Geschlechterbuch von C. Haller 1533—36, Nürnberg 115.
 Lastmann, Susanna, Slg. P. Delaroff, Petersburg 125.
 Lazzarini, Gregorio, 1.
 Lievens, Jan 116.
 Ligorio, Pirro, Villa d'Este in Tivoli 96.
 — Nicchione des Belvedere, Rom 93.
 Ligorri 333.
 Lionardo 131, 223 f., 266.
 Lionardomotiv 122.
 Lionardo da Vinci, Perspektive 113 f.
 — — — Abendmahl, Mailand, S. Maria delle Grazie 122, 126.
 Lippi, Filippino, Laokoon-Zeichnung, Florenz, Uffizien 226 f*.
 Lippi, Filippo, Fresken 334.
 Lorenzetti, Ambrogio, Verkündigung, Siena, Akademie 133.
 Lys, Jan 326.
 Macchiotti 333.
 Mäleßkircher, Gabriel, seine Kunst 18.
 Maes 128.
 Mantegna 17, 57, 131.
 — Kupferstich der Grablegung 224*.
 — Perspektive 113.
 — Triumph Caesars 334.
 — Spielkarten 249 f.* f.*, 252 f.*, 255, 257, 271 f.
 — — Mercur, Serie E 252 f.*
 — — Serie S. 252 f.*
 — — Venus, Serie E 251* f.
 — — Serie S 251*.
 Marc Anton, Stiche 56.
 Martin, Alfred 31.
 Martini, Simone, Reiscaltärchen in der Antwerpener Galerie 53.
 Marx (Schön), Maler 277 f.
 Maso da Finiguerra 238, 265.
 Masaccio 17 f.
 Mathes, Schnitzer 285 f.
 Matthias, Schreiner zu Würzburg 312 f.
 Meckenem, Israhel von, Stich der Kreuztragung 13.
 Meister des Amsterdamer Kabinetts 18.
 Meister von Como 46.
 Meister von Liesborn, Werkstatt, Kreuztragung aus Lippborg, Münster, Museum 12.
 Meister der Passionszenen, Darmstadt, Museum 59.
 Melozzo 130 f., 133.
 Meßner, Heinrich 294.
 Memling 77 f.
 — Jüngstes Gericht, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 69 f.
 — Jüngstes Gericht, Danzig, Marienkirche 69 f., 73 ff., 78 f., 238.
 — Bildnis des Angelo di Jacopo Tani 238.
 — Leben Mariä, München, Alte Pinakothek 79.
 — Passion Christi, Turin 79.
 Memling-Schule, Bilder in Straßburg, Gemäldegalerie 79.
 Michel von Altkirch 28.
 Michelangelo 58, 129, 134.
 — als Bildhauer und Architekt 97.
 — Crucifix für S. Spirito in Florenz 58.
 — schwebende und stürzende Figuren 134.
 — Pietà des Pal. Rondanini in Rom 97.
 — als Architekt von St. Peter in Rom 99.
 — Plan für S. Pietro, Rom 93.
 — Portalfassade von S. Peter in Rom 98.
 — Zeichnung zur Kuppel von S. Pietro in Rom, Haarlem, Teyler-Museum 94*, 95 f., 98.
 — Entwürfe für S. Giovanni dei Fiorentini in Rom 93.
 — Pal. Farnese, Rom 93.
 — Stufenanlage vor der Exedra des Bramante, Rom 93.
 Michelangelos Katafalk 134.
 Michelangelo (?), Kuppelmodell für S. Pietro in Rom 92—99.
 Michelangelo-Bewunderer 333.
 Morto da Feltre 134.
 Mullner, Hans 284 f.
 Münsters Kosmographie 133.
 Neumann, Balthasar, Kirchenbauten 104.
 — — Stiegenhausanlagen 105.
 — — als Ingenieur und Festungsbaumeister 105.
 — — Stiegenhaus im Bruchsaler Schloß 105.
 — — Kirche zu Etwashausen 104, 107.
 — — Kirche von Gaibach 107.
 — — Holzkirchener Rotunde 107.
 — — Kirche von Neresheim 105, 108 Anm. 26.
 — — Stiegenhausanlage in Schönbornlust 105.
 — — Kirche von Werneck 104.
 — — Kirche von Vierzehnheiligen 104 f.
 — — — — Fassade 108.
 — — Schloß Werneck 104.
 — — Würzburger Residenz 99—110.

- Neumann, Balthasar, Würzburger Residenz, Kaisersaal 106f.
 — — Pläne zur Hofkirche der Würzburger Residenz 103.
 — — Würzburger Schloßkirche 104.
 Niccolo Fiorentino, Medaille für Lor. Tornabuoni 272.
 Niccolò da Foligno 130.
 Nikolaus, Maler in Würzburg 308, 312 f., 315 ff.
 Nithardt, Mathes 16, 26 ff., 87.
 — — Mühlenzeichnung für Magdeburg 26.
 Oegg 106.
 Ouwater, Gefangennehmung, München, Alte Pinakothek 11.
 Ovens, J., Gemälde im Rathaus von Amsterdam 116.
 Pacher, Perspektive 113.
 — Altar von S. Wolfgang 114.
 Pagani, Gregorio 333.
 Palladio 93.
 Parentino, Bernardo 43.
 — — Versuchung des hl. Antonius, Rom, Gal. Doria 37 ff., 42.
 Passignano 333.
 Paul von Crewtsperg 318.
 Paul, Maler in Würzburg 317.
 Paur, Hans, Briefmaler 293.
 Pauer, Hans, Steinmetz von Ochsenfurt, Mitarbeit am Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 295.
 Pencz, Georg, Malereien im Geschlechterbuch von 1533—36 von C. Haller, Nürnberg (Bildnis des Christoph Koler) 115.
 Perugino 129—132.
 — Beteiligung an den Bernardinstäfelchen, Perugia, S. Bernardino 129.
 — Christophorus-, Pietà-, Geburts- und Kreuzigungsdarstellungen 130.
 — Sebastian, Cerqueto 129.
 — Bilder aus der Kirche der Gesuati von S. Giusto in Florenz 130.
 — Glasfenster in der Kirche der Gesuati von S. Giusto in Florenz 130.
 — Arbeiten im Pal. dei Signori in Florenz 130.
 — Fresko in der Apsis der alten Peterskirche 130.
 — Fresken der Sixtina 130, 132.
 — Zeichnung N 82, Paris, Louvre 130.
 — Fragment bei Fred. Anthony White, London 130.
 Pesello 25.
 — Predellenbild aus S. Croce, Florenz, in casa Buonarroti 9, 15, 19, 21, 23.
 Peter, Bildschnitzer in Archshofen 297, 302, 318.
 Peter von Creglingen, Steinmetz 297, 305, 314, 319.
 Peter, Maler von Iphofen 306, 318 f.
 Peter, Steinmetz in Würzburg 319.
 Petrini, Schlößchen in Würzburg 109.
 Piazzetta, Oeuvre 6.
 — Zeichnungsvorlagen für die Tasso-Ausgabe, Venedig, Albrizzi, 1745 6 f.
 Piero della Francesca 129 f.
 Piero di Cosimo 130.
 Pinturicchio 131 f.
 Pinturicchio-Kreis, 28 Zeichnungen 131.
 Piombo, Sebastiano del 333.
 Pisanello, Zeichnungen und Medaillen 248.
 Pisano, Antonio, Fresko im Mailänder Kastell 134.
 — — 2 Zeichnungen im Louvre 134.
 Pittoni, Oeuvre 6.
 Pizolo, Perspektive 113.
 Plattner, Hans, Malereien im Geschlechterbuch von 1533—36 von C. Haller, Nürnberg 115.
 Pleydenwurf, Hans 23 Anm. 12, 273.
 — — Perspektive 113.
 — — Schönborn-Porträt, Nürnberg, Germ. Mus. 37.
 Pleydenwurff d. J., Hans 273.
 Pleydenwurff, Caspar 273.
 — Michel 273.
 — Sebald 273.
 — Wilhelm 273.
 Poccetti 333.
 — Lünettenfresko von S. Marco in Florenz 334.
 — Fresko Triumph Davids, Florenz, Pal. Pitti 334.
 Pollaiuolo 131.
 — Herakles-Darstellungen 222.
 — Fresken in Arcetri 222*.
 — steinschleudernder David von Locko Park 222.
 Pontormo 332 f.
 Popelieren, Johann von den 92.
 Porta, Giacomo della, Kuppel von S. Peter, Rom 93, 95—99.
 Pranddt, Hans 273.
 Primaticcio, Entwürfe zu Wandteppichen 16. Jh. in Wien(?) 322.
 v. Quast 45.
 Quercia, Jacopo della 134.
 Raffael 17, 130 f., 268, 331 f.
 Raffael, Werk in seinen Zeichnungen 129.
 — Gemälde 111.
 — Kreuztragung, Madrid, Museum 14.
 — Spasimo di Sicilia, Madrid, Prado 14 Anm. 11.
 — Disputa, Rom, Vatican 134.
 — Heliodor, Rom, Vatikan 334.
 — Sibyllenfresko in S. Maria della Pace, Rom 332.
 — Zeichnungen nach dem Apoll von Belvedere 134.
 — Stich Bethlehemitischer Kindermord 333.
 Raphael-Schule, Konstantinschlacht, Rom, Vatikan, Stanzen 223.
 Rauh, Georg 273 f.
 Reeb, Hans 274.
 Reichenauer, Wolfgang 274 f.
 Reinhart, Maler in Würzburg 298, 311, 319 f.
 — (Deutsch-Römer) 327.
 Rembrandt, Aus seiner Werkstatt 115—129.
 — Verhältnis zur Plastik 129.
 — Gemälde und Radierungen vom Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre 124.
 — Nachtwache, Amsterdam, Ryksmuseum 115 f.
 — Johannespredigt (B 215), Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 122 f., 126.
 — Beweinung unterm Kreuz B 245, London, Nat. Gal. 122.
 — Tobias von 1645 (B 249) Berlin, K. F. M. 124.
 — Verschwörung des Claudius Civilis, Stockholm, Nationalmus. 116—121.
 — Fabius von seinem Vater eine Huldigung verlangend, London, Slg. Newgass 117.
 — Graphisches Werk 121—128.
 — Zeichnungen 123—128.
 — Federzeichnung, Bayonne, Bonnat (HdG 687) 122 f.
 — Berliner Samariterzeichnung von 1644 (HdG 61) 123.
 — Samariter von 1648 (B 328), Paris, Louvre 123.
 — Lavierte Federzchg., Jakob u. der blutige Rock Josephs, Berlin, Kupferstichkab. (HdG 29) 127.
 — Zeichnung von 1635 nach Lionardos Abendmahl (HdG 65), Berlin, Kupferstichkab. 125 f.
 — Zeichnung nach Lastmanns Susanna (HdG 45), Berlin, Kupferstichkabinett 125 f.
 — Zeichnung der Verkündigung

- (HdG 47), Berlin, Kupferstichkabinett 128.
- Rembrandt, Federzeichnung der Kreuztragung (HdG 71), Berlin, Kupferstichkab. 127.
- Zeichnung Salomos am Sterbett Davids (HdG 830), Chatsworth 124, 128.
- Zeichnung der Beweinung, Dresden Kupferstichkab. (HdG 224) 127.
- Zeichnung der Grablegung (HdG 225) Dresden, Kupferstichkab. 127.
- Rötzelzeichnung nach Lionardos Abendmahl, Dresden, Kupferstichkabinett (HdG 297) 122, 124 ff.
- Rötzelzeichnung Ecce Homo (HdG 221), Dresden, Kupferstichkabinett 125.
- Grablegung, ehem. Slg. Noll, Frankfurt 127.
- Zeichnung einer kranken Frau im Bett (HdG 418), München, Kupferstichkabinett 124, 126 f.
- Vorzeichnungen zum Bataverschwur, München, Kupferstichkabinett (HdG 409—412), 118 bis 121.
- Vorzeichnung zum Pariser Samariter (HdG 605), Paris, Louvre 123. (HdG 885), London, Brit. Mus. 123.
- desgl. (HdG 1350) Rotterdam, Mus. Boymans 123.
- Zeichnung Hiob (HdG 1548), Stockholm 124 f.
- Zeichnung der Gefangennahme Christi (HdG 1569), Stockholm 127.
- Zeichnung einer jungen Frau im Bett (HdG 527), Weimar 127.
- Vorzeichnung zum Hundertguldenblatt (HdG 56), Berlin, Kupferstichkabinett 122.
- Hundertguldenblatt 122, 125.
- Radierung Verkündigung an die Hirten (b 44) 123.
- Emausradierung von 1654 126 Anm.
- Rad. Verlorener Sohn v. 1636 (B 91) 124.
- Radierung der Traumerzählung Josephs (b 37, 1638) 127.
- Rembrandt-Schüler, Zeichnungen 128.
- Renner, Heinrich 275.
- Riemenschneider, Dilmann 320.
- Grabmal Bischof Rudolfs, Würzburg, Dom 320.
- Ritter, Anteil am Bau der Würzburger Residenz 102.
- Robbia, Luca della 134.
- Robbiastatuen 133.
- Roger van der Weyden, Altar in Beaune 69 f., 73 ff., 78 f.
- — — Grablegung, Florenz, Uffizien 265.
- — — Mad. im Rosenhag 73.
- Roger van Brügge 69 f., 74, 77.
- Rogier 14.
- Romano, Giulio 333.
- Roritzer, Konrad, Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg 295.
- Rosenberger, Simon 275.
- Rosenstein, Hans 275.
- Rosselli, Alessandro, Kunstverlag 133.
- Cosimo 130, 133.
- Francesco, Stadtplan von Florenz 132 f.
- Rossellino - Werkstatt, Sassetti-Büste, Florenz, Bargello 260 f.* f., 272.
- Rosso 332 f.
- Himmelfahrt Mariä, Florenz, Vorhof S. Annunziata 332.
- Prophetenfresko in S. Maria della Pace, Rom 332.
- Entwürfe zu Brüsseler Wandteppichen in Wien 332.
- Rubeis, G. B. de, 8 Restaurierung von Tiepolos Fresken im großen Saale des Kastells zu Udine 3 Anm. 4.
- — — Gemälde der Kassetendecke im großen Saale des Kastells zu Udine 4.
- Rubens-Stiche und -Holzschnitte 326.
- Ryß, Kaspar 276, 282.
- Salimbeni 333 f.
- Salviati 333.
- Salviati (?), Stich der sog. Iphigenie (Bartsch XV, S. 261 Nr. 43) 332.
- Sangallo 93.
- Grabmal Franc. Sassettis in Sta. Trinità, Florenz 260 f. 263.
- Santi, Giovanni 130, 133.
- — 4 Zeichnungen 131.
- Sarto 333.
- Schedel, Hartmann, Kollektaneen, Merkur-Zeichnung, Cod. Monac. lat. 716 272.
- Schedels Weltchronik 133.
- Schicker, Sebald 276 f.
- Schlenker 277.
- Schnitzer, Mathes 285 f.
- Nikolaus 277.
- Ulrich 285 f.
- Scholler, Hans 273, 278.
- Schön, Markus 277 f.
- Schongauer 18.
- Perspektive 113.
- Fresken im Münster zu Breisach 62—80.
- — — — — Verdammte an der Nordwand 62—64, 69, 72 f., 79.
- Schongauer, Fresken im Münster zu Breisach. Weltgericht an der Innenwand der Westfront 62, 64—66, 69, 74.
- — — — — Selige an der Südwand 62, 66—68, 70—74, 79.
- Madonna im Rosenhag, Colmar, St. Martin 72 ff.
- hl. Antonius, Kolmar, Mus. 37.
- (?), Fresken in der Kirche zu Mühlheim a. d. Eis 80.
- Große Kupferstiche 73.
- Große Geburt Christi 71.
- Stich der Mariä Verkündigung 72.
- Passionsfolge B (9—20) 74.
- Maria unter dem Kreuz B 24 74.
- Versuchung des hl. Antonius 74.
- Hl. Stephanus B 49 74.
- kniender König B 6 74.
- Bischofsstab B 106 74.
- Weihrauchfaß B 107 74.
- Schüchlin, Tiefenbronner Altar 77.
- Schwartzinger, Fritz 278, 282.
- Seiz 105.
- Sellner, Albrecht 278.
- Serpotta, Stukkaturen 7.
- Sigmund, Bildschnitzer 278.
- Signorelli 131.
- schwebende und stürzende Figuren 134.
- Slencker 277.
- Sluyter, Claus, Grabfiguren 18.
- Söldner, Albrecht 278 f.
- — Tucherfenster von 1481, Nürnberg, St. Lorenz 279.
- Spagna, 16 Zeichnungen 131.
- Ancaianibild, Berlin, K. F. M. 131.
- Spiler, Heinrich 279 ff.
- Konrad 279—282.
- Sprüngli, Jacob, Glasfenster, St. Lorenz, Nürnberg 279.
- Stain, Hermann 276, 282.
- Stengel, Friedrich Joachim 101.
- Steurmeister, Veit 287, 323.
- Stocker, Jörg 24.
- — Kreuztragung von 1496 aus Ennetach, Sigmaringen 12.
- Stör, Nikolaus, Malerei im Geschlechterbuch von 1533—36 von C. Haller, Nürnberg 115.
- Stoß, Veit, Gefangennahme 1499, Nürnberg, Chor der Sebalduskirche 23 Anm. 13.
- — Gefangennahme 1486 (?) 23.
- Strada 333.
- Sumenhart, Adam 282 f.
- Sustris 333.
- Taddeo di Bartolo, Fresko im Pal. Pubblico in Siena. 243* f.

- Tempesta, Stiche nach den Gemälden aus der Geschichte des Claudius Civilis im Versammlungssaal der Generalstaaten im Haag 118.
 Thibolt, Fritz 283.
 Thiem, Paul 60.
 Thoma, Hans 59, 113.
 Thomas 283.
 Tiepolo, Werke für Udine 2 f.
 — Ausmalung des erzbischöflichen Palastes in Udine 2, 7.
 — Freskenausstattung der Kapelle des Altarsakramentes der Domkirche in Udine 3, 7.
 — Fresken im großen Saale des Kastells zu Udine vor 1732 1 ff.
 — Restaurierung der Fresken im großen Saale des Kastells zu Udine 3 f.
 — Grisaille mit einer Gruppe von Krieger (Magiern) im großen Saal des Kastells zu Udine 3 Anm. 5 und 4 ff.
 — Grisaillefiguren auf den schmalen Wandflächen gegen die Ecken des großen Saales des Kastells zu Udine 5 f.
 — Grisaillemalerei über der mittleren, gegen Norden gehenden Tür des großen Saales des Kastells zu Udine 7.
 — 4 Medaillons über den großen Fenstern der beiden Frontseiten des großen Saales im Kastell zu Udine 7 f.
 — Arbeiten in den Palästen und Villen der venezianischen Statthalter in Udine 7 Anm. 16.
 — Fresken der Purità-Kap. zu Udine 5.
 — Werke in Friaul 8.
 — Josuabild, Mailand, Museo Poldi-Pezzoli 3 Anm. 5.
 — Hl. Benedikt und hl. Scholastika, Venedig, Annakirche 2 Anm. 3.
 — Restaurierung von Giov. Bellinis testa del Redentore aus S. Giorgio Maggiore in Venedig 4.
 — Deckengemälde im Stiegenhaus der Würzburger Residenz 109.
 — Capricci 5.
 — Radierungsfolge der Scherzi di Fantasia 4 f.
- Tiepolo, Zeichnungen zu den Federspielen 60.
 — Skizzenbuch, Zchg. zweier Magier, Berlin, Kupferstichkab. 5.
 Tintoretto 58.
 Tito, Santi di 333.
 Tizian, Perspektive 113.
 — Zeichnung eines Jünglings mit Lanze, Braun Nr. 436, Paris, Louvre 5 Anm. 14.
 Trautt, Hans 284.
 Trolling(er) Ulrich 285.
 Trulle, Hanns 320 f.
 Tungold, Hans 285.
 Tybolt, Fritz 283.
 Uffenbach, Ph., Handschreiben, Frankfurt a. M., Barthol.-Stift Nr. 409 24.
 Ulrich, Schnitzer 285 f.
 Unger, Martin 287.
 Vaga, Perin del 333.
 — — — Durchzug durch das Rote Meer, 1523, Florenz, Casa del March. Ugucioni 332.
 — — — Stich der sog. Iphigenie (Bartsch XV, S. 261 Nr. 43) 332.
 Vanni, Franc 333 f.
 Vanvitelli, Arbeiten an Michelangelos Kuppelmodell von S. Peter, Rom. 99.
 Vasari 74, 333.
 Veen, Otto van, Gemälde aus der Geschichte des Claudius Civilis im Versammlungssaal der Generalstaaten im Haag, gestochen von Tempesta. 118.
 Veit 287.
 Veit (Steuermeister) Maler von Dinkelsbühl 287, 323.
 Vermeiden (Vermayen) Hans, Kuchelsteine 92.
 Vermeil, Hans, Kuchelsteine 92.
 Verrocchio 129.
 — Colleoni, Venedig 236.
 Viator, Perspektive 113.
 Villard de Honnecourt, Zeichng. eines antiken Grabmals, Paris, Bibl. Nat. 266.
 Vischer, Hans 115.
 — Peter 115.
 — — König Artus, Innsbruck Franziskanerkirche 111.
 — — Fuggergitter im Nürnberger Rathaus 115.
- Vischer, Wilhelm 115.
 Vitellio, Perspektivisches Traktat 131.
 Viti, Timoteo, Gethsemanebild bei Col. Legh, Cheshire 131.
 — — Vernichtetes Fresko 332.
 — ? Timoteo, Prophetenfresko in S. Maria della Pace, Rom 332.
 — — Zeichnungen in London, Paris und Hamburg 131.
 Vogel, Hugo, Wandbilder, Hamburg, Rathausaal 266.
 Volck, Hanns 287.
 Volterra, Danielle da 333.
 Walch, Konrad, Ausbesserung der Gemälde des Rathaussaales in Nürnberg 287.
 Walther 288.
 Welsch, Maximilian von 105 f., 110.
 — Anteil am Bau der Würzburger Residenz 100, 103, 109.
 Weltz, Hans (?) 321.
 Wenntzel, Cuntz 285.
 Wesser, Michel 28.
 Widman, Ulrich 288 f.
 Wiener, Michael 289 f.
 — Sigmund 290.
 Wilhelm, Friedrich 291 f.
 Wilhelm, Maler von Mergentheim 314, 322.
 Wilhelmstorff, Georg Maler von — 292.
 Winterberg, Michael d. Ä. 292 f.
 — Michael d. J. 293.
 Witz 24.
 — Hl. Katharina und Magdalena, Straßburg, Gem.-Gal. 37.
 — Synagoge, Basel, öffentl. Kunstslg. 23 Anm. 12.
 Wolflin, Maler in Würzburg 302, 322.
 Wolgemut, Michel 273, 293 f.
 — Perspektive 113.
 Wyener (Wynner), Sigmund 290.
 Zabelstein, Heinrich 310.
 — — Frauenkirche in Kissingen 322 f.
 Zeitblom, Bartholomäus, Hl. Valentin, Augsburg, Gem.-Gal. 37.
 Zerer, Hans 294.
 Zimmermann, Heinrich 294.
 Zuccari 333 f.
 Zwyrschwager, Konrad 294.

ORTSVERZEICHNIS.

- Aachen, Kapitell aus dem Dom 141.
 — Bronzegitter 154 Anm.
 — Münster, Säulen aus Rom und Ravenna 139, 141.
 Agliate, Kernblattbildungen 194, 215* ff.
 Aix, Portalbau Ende 11. Jh. 184.
 — Saint-Sauveur, Kernblattkapitell im Kreuzgang 191.
 Alliate, Kapitell 143.
 Alpirsbach, Würfelkapitell 173.
 Altstadt, Würfelkapitell 2. H. 12. Jh. 173.
 Amsterdam, van Gampensches Rathaus 116f.
 — Ryksmuseum, Rembrandt, Nachtwache 115f.
 — Rathaus, Gemälde von J. Ovens 116.
 Angers (Maine-et-Loire), Abtei Ronceray, Kernblatt 195.
 — St. Martin, Torbau 140.
 Antwerpen, Galerie, Reisealtärchen von Simone Martini 53.
 Aosta, Saint-Ours, Bogenfries am Turm 205.
 Arcetri, Fresken von Pollajuolo 222*.
 Arezzo, Fresken von Piero della Francesca 222.
 Arles (Vaucluse), Des Alyscamps, zusammenhängendes Kernblatt am Laternenaufsatz und Knospenkapitell 191.
 — Museum, karol. Kapitell mit doppeltem Blätterkranz 142.
 — Saint-Trophime, Kreuzgang: Figurenkapitelle 191.
 — Portalbau 210.
 Aschaffenburg, Stiftskirche, Kapitell mit Randstreifen und Palmettenblatt 161*.
 — Kreuzgang, Kapitelle mit Randstreifen und Palmettenblättern 161.
 — Schloßbibliothek, Episcopale 1470/75 18.
 Assisi, Trecento-Fresken 132.
 — Minerva-Tempel 132.
 — S. Francesco 132.
 Athen, Lysikrates Denkmal 215.
 Augsburg, Dom von 994, 330.
 — Gem.-Gal. Zeitblom, Hl. Valentin 37.
 Audnay (Charente - Intérieure), Saint-Pierre Abtreppung des Portals 193.
 — — — Chorfenster, Rauten mit Männern 193.
 Autun, Kirche 185.
 — Antike Bauornamentik 189.
 Autun, Saint-Lazare, Korinthisierende Kapitelle 194.
 Auxerre, Église Saint-Germain, Kernblatt vom Typus I mit Hülle 160.
 — Hüllenkernblatt 194.
 — — Glockenturm, antikisierende Ornamentik 184.
 Avallon (Yonne), Saint-Lazare, korinthisierende Kapitelle an den Portalen 194.
 — — Säule mit Spiralkanneluren 185.
 — Antike Bauornamentik 189.
 Avesnières (Mayenne) Kernblatt 195.
 Avignon, Notre-Dame-Des-Domes antikisierende Behandlung der Laterne 182 f.
 — Portalbau Ende 11. Jh. 184.
 — Brückenskapelle Saint Bénédet. Blendbögen im Innern 183.
 Bamberg, Dom, Osttürme, profilierte (doppelte) Rundbögen 167.
 — — Westtürme, Kapitell und Fensterlaibungen mit Kernblattköpfen 160*.
 — — kleiner Nordgiebel, Kernblattkapitell vom Typus IV mit knolliger Einrollung 158.
 — — Ostkrypta, Kapitell vor 1111 mit Kernblättern 145 Anm.
 — — Mittelschiff, Kapitell mit Blatthülle und sich kreuzenden Streifen 161*.
 Basel, öffentl. Kunstslg., Witz, Synagoge 23 Anm. 12.
 Bayeux, Notre Dame, radial gestellte Köpfe 188.
 — — selbständiges Friesornament unter den Arkaden des Mittelschiffs 189.
 Bayole, S. Michele, Kernblatt 215.
 Bayonne, Bonnat, Rembrandt, Federzeichnung (HdG 687) 122 f.
 Beaulieu-les-Loches (Indre-et-Loire), Abteikirche, Zickzackornament auf den Fensterbögen am Turm 186.
 Beaune, Altar Roger van der Weydens 69 f., 73 ff., 78 f.
 Bebenhausen, Kernblattkapitell vom Nebentyp IV 175.
 Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Jan van Eyck, Arnolfini-Porträt 238.
 — — — Memling, Jüngstes Gericht 69 f.
 Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Rembrandt, Johannespredigt (B 215) 122 f., 126.
 — — — Rembrandt, Tobias v. 1645 (B 249) 124.
 — — — 2 Allegorien der freien Künste aus dem Schloß von Urbino 133.
 — — — Spagna, Ancaianibild 131.
 — Kupferstichkabinett Hilarius Dietterlin, Stich von 1621 nach einem verschollenen Bild der Gefangennahme im Chor der Predigerkirche zu Straßburg 20 f.
 — — Skizzenblatt des Hausbuchmeisters mit 2 Szenen aus König Maximilians Brügger Gefangenschaft 266.
 — — Rembrandt, Federzchg., Jakob und der blutige Rock Josephs (HdG 29) 127.
 — — Rembrandt, Zeichnung nach Lastmanns Susanna (HdG 45) 125 f.
 — — Rembrandt, Zeichnung von 1635 nach Lionardos Abendmahl (HdG 65) 125 f.
 — — Rembrandt, Samariterzeichnung von 1644 (HdG 61) 123.
 — — Rembrandt, Zeichnung der Verkündigung (HdG 47) 128.
 — — Rembrandt, Vorzeichnung zum Hundertguldenblatt (HdG 56) 122.
 — — — Federzchg. der Kreuztragung (HdG 71) 127.
 — — Tiepolo, Skizzenbuch, Zchg. zweier Magier 5.
 Bircklingen, Neubauten der Kirche und des Dormitoriums von Hans Reeb 274.
 Bologna 214.
 — S. Pietro e Paolo, Ornamente an Kapitellen und Friesen 210.
 — — Kapitelle mit figürlichen und pflanzlichen Motiven X.—XII. Jh. 213.
 — S. Sepolchro, Ornamente an Kapitellen und Friesen 210.
 — S. Stefano, Ornamente an Kapitellen und Friesen 210.
 Bonate, St. Julius, Kernblatt 215 f.
 — — Bogenfries 205.
 Bonn, Münster, Blendarkaden auf Säulen und veränderte Rundbögen mit Pilastern 167.
 — Kirchhofskapelle, Kernblattkapitelle vom Typus V 160.
 Borgo S. Domino, Kernblatt am

- Tympanon vom linken Nebenportal 216.
- Borgo S. Giovanni, Strebepfeiler und Rundbogen — Lisenenmotiv 208.
- Boscherville (Seine-Inférieure), Saint-Georges, antikisierend-romanisches Ornament 189.
- Brauweiler, Klosterkirche, Blendbögen am nordwestlichen Treppenturm 166.
- Schlichte Rundbogen 168.
- Breisach, Münster, Fresken von Schongauer 62—80.
- Selige an der Südwand 62, 66—68, 70—74, 79.
- Weltgericht an der Innenwand der Westfront 62, 64—66, 69, 74.
- Verdammte an der Nordwand 62—64, 69, 72 f., 79.
- Hochaltar v. Sixtus Gump 62, 71.
- Brescia, Rotonda, Rundbögen mit Lisenen 205 Anm.
- Kernblatt, zusammenhängend und mit Voluten 216.
- Erlöserbasilika, Kernblatt 216*.
- Breslau, Univ.-Bibliothek, Holzschnitte und Schrotblätter 43.
- Schrotblatt mit Kreuzigung (Molsdorf 10) 37.
- Bruchsal, Schloß, Stiegenhaus von B. Neumann 105.
- Brügge, Akademie, Jan van Eyck, Paele-Madonna 37.
- Brüssel, Eva vom Genter Altar 251.
- Budapest, Museum, 2 Zeichnungen Giov. Maria Butters zu seinen Gemälden am Katafalk Michelangelos 134.
- Caen, Abbaye-aux-Hommes, Rundbögen als Dachbedeckung am Turm 188.
- Saint Etienne, Fassadentürme, Blendbögen mit Lisenen 187.
- Eglise de la Trinité, Mittelschiff, Blendbögen und Streifen 188.
- Carpi, Grabmal des Marco Pio 134.
- Cerqueto, Perugino, Sebastian 129.
- Chantilly, Museum, Zeichnung eines Botticelli-Schülers nach einem antiken Relief 221*.
- Chartres, Figuren des Hauptportals 111.
- Ritter vom südlichen Querhausportal 111.
- Chatsworth, Rembrandt, Zeichnung Salomos am Sterbebett Davids (HdG 830) 124, 128.
- Chauvigny, Saint-Pierre, Malerei an Wänden und Säulenschäften 186.
- Chauvigny, Saint-Pierre, skulptierte und gemalte Säulenschäfte 186.
- Häufung ornamentaler Glieder 187.
- Ornamentik des Außenbaues 189.
- Cheshire, Col. Legh, T. Viti, Gethsemanebild 131.
- Ciello d'oro, S. Pietro, Strebepfeiler und Rundbogen-Lisenenmotiv 208.
- Civray (Vienne), Saint-Niclas, Westportal, Kapitelle mit verbundenen Figuren 193.
- Hauptfassade, Blendbogen-galerien, Rundbogen und Säulenordnung 187.
- Schachbrett-Verzierungen 186.
- Cluny, Abteikirche, Beginn klassizistischer Tendenzen 189.
- Clus, Kernblattkapitelle 150.
- Como, S. Abbondio, Rundbogen mit Lisenen und mit Säulen 210.
- Flechtwerkornamente 211.
- Akanthusblatt 216*.
- S. Fedele, Kernblatt = St. Afra in Speyer 216.
- Conques (Aveyron), renaissance-mäßiges Kernblatt 196.
- Corvey 141, 220.
- Westbau 149.
- Kernblattmotiv 149.
- Kapitell mit Kernblättern, ohne Voluten 146*.
- korinthisierende Kapitelle 139, 153.
- Cosne, Ornamentik des Außenbaues 189.
- Cravant près de Loches, Pilaster mit Flechtwerkornament 142.
- Cremona, Kathedrale, Fassade 211.
- Westportal, Kernblatt vom Typus V 217.
- Cruas (Ardèche), normannisches Kernblatt 197.
- Danzig, Marienkirche, Jüngstes Gericht von Memling 69 f., 73 ff., 78 f., 238.
- Bildnis des Angelo di Jacopo Tani 238.
- Darmstadt, Bibl., Cod. 101, Petrarca, De viris mit Bildnis 53.
- Museum, Meister der Passions-szenen 59.
- Grünewald (?), Gefangen-nahme 23.
- Désert (Provence), Saint Guilhem, Zwerggalerie mit Rundbogen 207.
- Dinkelsbühl, Turmhalle der Georgskirche, Kapitell mit Randstreifen und nach der Mitte gewendeten Füllblättern 161.
- Dresden, Sieben Schmerzen Mariä 57.
- Kupferstichkabinett, Handzeichnungen alter Meister 271.
- Sachsenspiegel 35. 43.
- Grünewald, Studie zu einem Jacobus 24.
- Planetendarstellungen 244* bis 247, 250 f.
- Rembrandt, Rötzelzeichnung nach Lionardos Abendmahl (HdG 297) 122, 124 ff.
- Rembrandt, Rötzelzeichnung Ecce Homo (HdG 221) 125.
- Zeichnung der Beweinung (HdG 224) 127.
- Zeichnung der Grablegung (HdG 225) 127.
- Donaueschingen, Holbein, Gefangen-nahme 10.
- Eberbach, Abtei 219.
- Echternach, Korinthische Kapitelle 1678 141.
- Eschillais, Kirche, Schmuckan-häufung 187.
- Essen 152.
- Pilasterartige Mauerstreifen mit korinthisierenden Kapi-tellen 165, 167.
- Westbau 219.
- Westbau und Westturm Kernblattkapitelle 149.
- Westturm, 2 Kapitelle von den Säulen der obersten Turm-fenster 149.
- und großer Gurtbogen, Pi-lasterkapitelle mit Kernblät-tern (klarer Typus) 149 ff.
- Münster, Krypta Würfelka-pitell mit Kernblättern 144, 149*.
- Pilasterkapitell des großen Gurtbogens 150.
- Kernblattkapitelle im Seiten-schiff 150*.
- Seitenschiffarkaden, hohe Kämpferstücke 148 Anm.
- Kernblattkapitelle an den obern Säulenpaaren der Bögen der Empore 149.
- Westbau, jonisierende Kapi-telle in der Emporenkammer 150 Anm.
- Etzhausen, Kirche von B. Neumann 104, 107.
- Faurndau, Würfelkapitell mit Kernblatt und Voluten 173.
- Ferrara, Kernblatt - Kapitell 144.
- Kernblatt vom Typus IV 217.
- Pal. Schifanoja Fresken von Cossa 233 f. f. 256 f. 259. 262, 266.
- Apollo-Fresko 254 ff.
- Merkur-Fresko 255.
- Minerva-Fresko 272.

- Ferrara, Pal. Schifanoja, Venus-Fresko 252*, 255 f.
- Figeac (Lot), Saint-Sauveur, Kernblatt 196.
- Florenz, Stadtplan von Franc. Rosselli 132 f.
- Malerei der Spätrenaissance in 331—336.
- antike Wasserleitung bei Riffredi 133.
- Sarkophag mit Klage um Meleager 263.
- umrahmendes Tafelwerk 201.
- Vorhof S. Annunziata, Himmelfahrt Mariä von Rosso 332.
- Baptisterium, Inkrustation 202.
- S. Croce Predellenbild von Pesello, jetzt in casa Buonarroti 9, 15.
- Dom 132.
- — Kuppellinie 95.
- S. Giusto, Perugino, Bilder aus der Kirche der Gesuati 130.
- — — Glasfenster in der Kirche der Gesuati 130.
- S. Lorenzo, alte Sakristei, astronomische Himmelsdarstellung 266.
- — Kanzel von Donatello 237.
- — Donatello, Kirchenväter an den Sakristeitüren 224.
- S. Marco, Lünettenfresko von Poccetti 334.
- Mus. von S. Marco, Tristan und Isolde-Fresken aus Pal. Teri 133.
- Sta. Maria Novella 260, 263.
- — — Fortuna 262.
- — — Fresken von Ghirlandajo, Geburtsszene 223.
- — — — Grisaille - Reliefs mit dem Opfer des Zacharias und Bethlehemischer Kindermord 222 f.
- — — — Span. Kapelle, Fresko d. Kirche mit Bildnis Petrarca 53.
- S. Miniato, Fußbodenmosaik 202 Anm. 28.
- — — Inkrustation 201 Anm. ff.
- — — al Monte, Akanthus- u. Kernblattkapitelle 218.
- S. Spirito, Crucifix v. Michelangelo 58.
- Sta. Trinità, Fresko von Dom. Ghirlandajo 257 f.*, 259 f., 262 f., 265.
- — Altar mit Anbetung der Hirten 263 f.
- — — Grabmal Franc. Sassettis von San Gallo 260 f., 263.
- casa Buonarroti Pesello, Predellenbild aus S. Croce 9, 15.
- — Legende des hl. Nicolaus von Bari von Pesello, aus S. Croce. 19, 21, 23.
- Florenz, casa del March. Uguccioni, Perin del Vaga, Durchzug durch das Rote Meer 332.
- Loggia de' Lanzi 259.
- Pal. Davanzati, Figürl. Maleereien im Schlafgemach 133.
- Pal. Medici Baubeginn 266.
- Pal. Pitti, Poccetti, Fresko Triumph Davids 334.
- Pal. Riccardi, Reliefs von Donatello im Hof 237.
- Pal. dei Signori, Arbeiten Ghirlandaios 130.
- — Arbeiten Peruginos 130.
- Pal. Vecchio 259.
- Akademie Botticelli, Frühling 265.
- Bargello, Donatello, hl. Georg 111.
- — David von Donatello 237.
- — Rossellino, Ant., Werkstatt, Büste des Franc. Sassetti 260 f.* f. 272.
- Bibl. Riccardiana Vergil Cod. 492 268, 272.
- Uffizien, Niobiden-Pädagoge 222.
- — Botticelli, Geburt der Venus 236, 265.
- — Filippino Lippi, Laokoon-Zeichnung 226 f.*
- — Portinari-Altar von Hugo van der Goes 238.
- — Roger van der Weyden, Grablegung 265.
- Frankfurt a. M., Barthol.-Stift Nr. 409 Handschreiben Ph. Uffenbachs 24.
- Dürer, Helleraltar 25.
- Weißfrauenbild (Kreuzigung) 18.
- Histor. Museum Grünewalds Tafeln 24.
- — — Holbein d. Ae. Tafeln 22 f.
- — — Steinwürfel 82 f., 86.
- — — Kuchelsteine 83 ff.
- — — Kuchelstein *im Bade* von Hartmann Kistener 1530 88 f.*
- — — *der Waldbruder* von Hartmann Kistener 1523 86, 88, 89*f.
- — — *das Gelage* 1586 90 f.*
- — — *der Gimpelfang* 1604? von Hans Vermeiden oder Vermeil? 91*f.
- Slg. Noll, Rembrandt, Grablegung 127.
- Freckenhorst, südl. Treppenturm, Blendbögen 166.
- Freiberg, Goldene Pforte, Kernblattkapitell vom Typus IV. 158.
- Freiburg, Weihbischof Knecht, Mondscheinlandschaft auf dem Bild Christus vor Kaiphas des Hausbuchmeisters 18.
- Friaul, Werke Tiepolos 8.
- Fritzlar, Dom, profilierte Rundbogen 167.
- Kapitell 170.
- Frose, Kirche 44, 47.
- Fulda, Baudenkmäler 220.
- S. Michael 47.
- — 4 jonische Kapitelle 139 f.
- Salvatorkirche 141.
- Gaibach, Kirche von B. Neumann 107.
- Gandersheim, Kirche 44, 47.
- — Rundbogenfries mit Lisenen 166.
- — Westwerk 149.
- Kernblattformen 170.
- Kapitell. 142.
- Kapitell mit einer Reihe Voluten ohne Gehäuse. 151.
- Gassicourt (Saine-et-Oise), Westportal, Kernblatt Typus IV 195.
- Kernblatt 196.
- normannisches Kernblatt 195.
- Gebweiler, St. Leodegar, erstes Geschoß der Türme, Rundbogen mit breiten Lisenen 166.
- Gelnhausen, Marienkirche Kernblattkapitelle vom Typus IV an den Säulenvorlagen der Vierung u. am Südportal 158*.
- — Kapitell mit Halbfiguren in den Diagonalen 158.
- — Kernblattkapitell vom Typus V 159.
- — Chor, Kapitell mit Stengeln statt Randstreifen, in Blätter auslaufend. 161 f.*
- Gent, Bibl. der Kathedrale, Handschrift des Albricuskreises Ende 15. Jh. Dianabild 259 f.*, 272.
- Germigny-des-Près Kapitelle 143.
- Gernrode, Kirche 44 f.
- Pilasterartige Mauerstreifen mit Fuß- und Kopfstück 165. 167.
- Querschiff, Kapitelle mit Kernblättern 147 f.
- Bußkapelle, Kapitell mit Kernblättern, ohne Voluten 146.
- geometrisierende Kapitelle 153, 176.
- Goslar, Dom, Westwerk 149.
- Gotha, Museum Liebespaar 18.
- Breviarium Moguntinum von 1480 18.
- sog. Mathis Gerung Bibel Miniatur fol. 28, Verklärung auf Tabor 18 f.

Göttingen, Slg. Ehlers, Grünewald, Studie zum hl. Antonius 24.
 Grenoble, Stadtbibliothek, tabula buxea Mitte 18. Jh. 50.
 Haag, Versammlungssaal der Generalstaaten, Otto van Veen, Gemälde aus der Geschichte des Claudius Civilis, gestochen von Tempesta 118.
 Haarlem, Teyler-Museum Zeichnung Michelangelos zur Kuppel von S. Pietro in Rom 94* 95 f. 98.
 Haltern, Schnitzaltar 13.
 Hamburg, T. Viti, Zeichnung 131.
 — Dürer, Tod des Orpheus, Zeichnung, L 159 265.
 — Rathausaal, Wandbilder von Hugo Vogel 266.
 Hamersleben, kath. Kirche, Rundbogen ohne Lisene 168.
 Heidelberg, Schloßruine 59.
 — kunsthistor. Institut Hilarius Dietterlin, Stich von 1621, nach einem verschollenen Bild der Gefangennahme im Chor der Predigerkirche zu Straßburg 20 f.
 — Sachsenspiegel 35.
 Helmstedt, Ludgeridenkrypta, antikisierende Säulen-Kapitelle 152 f.
 — — antikisierende Pilasterkapitelle 153.
 Herford, Turm der Stiftskirche, Rundbogen ohne Lisene mit Blattkonsolen 168.
 Hersfeld, Westbau, Würfelkapitelle 149.
 Hildesheim, korinthische Kapitelle 151.
 — Kernblatt 216.
 — Dom, Bernwardsche Erztüren 151.
 — — Westwerk 149.
 — — Kernblattmotiv mit Gehäusen u. Voluten 151, 156.
 — — Kapitell mit einer Reihe Voluten ohne Gehäuse 151.
 — — Kapitell im Schiff 170.
 — St. Godehard, Kernblattkapitelle vom Typus II. 156.
 — — Bemalung u. Zickzackornament 184.
 — St. Moritz, Kapitell mit einer Reihe Voluten ohne Gehäuse 151.
 Hirsauer Schule Eckklappe 172.
 Höchst, St. Justinus, Kapitelle mit Kernblättern 148.
 — — Kämpferstücke 148.
 Holzkirchener Rotunde von B. Neumann 107.
 Huyseburg, Kirche, Langhaus,

Kernblatt in Verbindung mit Voluten 151.

Ingelheim, Kaiserpalast 220.
 — — Säulen aus Rom und Ravenna 139 ff.
 — — Kämpferstück des Saales 148.
 Innsbruck, Franziskanerkirche, P. Vischer, König Artus 111.
 Issoire (Puy-de-Dôme), Saint-Austremoine Malerei und Kapitelle des Innern 184.
 — — — Reliefs an der Nordfassade des Transeptes 185.
 — — Kapitell mit Figuren 192.
 Ivrea, St. Etienne, Bogenfries mit Lisene am Turm 205, 210.
 Kalat Seman, Akanthuskapitell 5. Jh. mit seitlich bewegten Spitzen 159.
 Karlsruhe, Kunsthalle, Grünewald, Kreuzigung 18, 24.
 Kissingen, Frauenkirche, Steinmetz Heinrich Zabelstein 322 f.
 Knechtsteden, Kapitelle mit Rankenschmuck 174.
 Koblenz, St. Kastor, Pilasterartige Mauerstreifen mit Fuß- und Kopfstück am Westbau 165, 167.
 — — Pilaster neben Rundbögen 167.
 — — Kapitell vom südl. Wendelturm 142.
 Kolmar, Isenheimer Altar von Grünewald 10, 16, 19, 24, 31, 34.
 — — — Auferstehung und Golgatha 18.
 — — — Beweinung 10.
 — — — Engelkonzert 23.
 — — — Flügel mit Versuchung des hl. Antonius 34 f.
 — — — Flügel mit Antonius und Paulus 31.
 — — — Schnitzwerk 31, 34.
 — — — hl. Hieronymus 37.
 — Schongauer, hl. Antonius 37.
 — St. Martin, Schongauer, Madonna im Rosenhag 72 ff.
 Kölner Kirchen 329.
 — Bauten mit Blendarkaden auf Säulen und veränderten Rundbögen mit Pilastern 167.
 — Kapitelle mit Rankenschmuck 174.
 — alter Dom, Inkrustation 189.
 — St. Maria im Kapitol, korinthisierende Kapitelle 139.
 — — antikisierende Emporenkapitelle 152 f.
 — St. Michael, Polyolithie 190.

Köln, St. Pantaleon, Westbau 149.
 — Rundbogenfries 165 Anm.
 — — Rundbogen mit Konsolen u. Pilastern 166.
 — — Polyolithie 190.
 Königsutter, Stiftskirche 144.
 — Baugeschichte 219.
 — Rundbogenfries mit Konsolen 166.
 — korinthisierende Kapitelle 171.
 — Kernblatt-Kapitell 144, 195.
 — Vorbereitung gotischer Formen 178.
 Konstantinopel, Apostelkirche 50.
 Krakau, Picatrix-Handschrift Cod. 793 D D III 36 S. 379 Jupiter-Darstellung 228 ff.* 232 f.
 La Charité-sur-Loire (Nièvre), Sainte Croix, Hüllkernblatt 194.
 — — — Wappentiere in der Chorapsis 194.
 Le Mans, Kernblatt 216.
 Lémenc bei Chambéry, St. Etienne d'Auxerre, karol. Kapitelle in der Krypta 142.
 Le Puys (Haute Loire), Notre Dame, Portalbogen mit 3 Postamenten 186.
 — Kathedrale, Schichtenwechsel mit Teppichmustern 190.
 — Ornamentik des Außenbaues 189.
 — Saint-Michel-D'aiguilhe, Fassade, Säulenkapitelle und Gesimse, Rundbogen und Lisene 186.
 Lescure (Tarn) Kapitell mit unverbundenen Figuren 192.
 Lessay (Manche) Kernblattkapitell 196.
 Le Thor (Vaucluse), Sainte-Marie-au-Lac, Portalbau 183, 210.
 — — — Kernblatt mit aufgelegtem Blatt 191.
 — — — eingeritztes Kernblatt mit Blattgeknäul 191.
 — — — Säulenschäfte mit gekrümmten oder Zickzacklinien oder Schuppen 185.
 Limburg a. h. Hardt, Rundbogen mit Lisenen 165 f., 182.
 — Westbau, Würfelkapitelle 149.
 Limburg a. Lahn, Westtürme des Domes, Entwicklung des Rundbogens zum selbständigen Ornament 168.
 Limine, S. Tomaso, korinthisches Kapitell 216.
 — — Kernblatt mit Zapfen ohne Gehäuse 216.
 Lippstadt, Kernblattkapitell vom Typus V. 159.

- Locko Park, Pollajuolo, steinschleudernder David 222.
- London, Gemäldegalerie, 2 Allegorien der freien Künste aus dem Schloß von Urbino 133.
- Florentine Picture Chronicle Raub der Helena 237*f.
- Nat. Gal., Rembrandt, Beweinung unterm Kreuz (B 245) 122.
- Brit. Mus. Dürer, Kopien nach den Mantegna-Spielkarten (Lippm. 210—218) 272.
- Rembrandt, Vorzchg. zum Pariser Samariter (HdG 885) 123.
- T. Viti, Zeichnung 131.
- Fred. Anthony White, Perugino, Fragment 130.
- Sig. Newgass, Rembrandt, Fabius von seinem Vater eine Huldigung verlangend 117.
- Lorsch, Karolingerbau 219.
- Torhalle, jonische und korinthische Kapitelle 140.
- karolingisch-korinthisches Kapitell 141.
- karolingische Trapezkapitelle 142.
- Kapitell an den 4 Hauptsäulen des Triumphbogens 142.
- Eingangshalle, Inkrustation 189.
- Kämpfer von einem Pfeiler der Kirche 142 f.
- Lucca, Kernblattkapitell 216*.
- S. Giovanni, Kernblatt 218.
- Kathedrale, Säulenkapitelle der Hauptfassade 150 Anm.
- S. Martino, Akanthusblatt 218.
- — Kernblattkapitell 218.
- — Figürl. Friese neben dem Hauptportal 212.
- San Michele, antiker Formensinn 200.
- — zusammenhängende Blätter 218.
- — Fassade, Kapitelle mit Kernblättern 154 Anm.
- — wagerechtes Schichtwerk 201.
- Lyon, antikisierende Ornamentik 11. Jh. 184.
- Saint-Jean, korinthische Akanthusblattkapitelle 190.
- — Kernblattkapitelle 191.
- — Kernblatt vom Typus II an den Pilasterkapitellen im Chor 155.
- Kapitell mit unverbundenen Figuren 192.
- Manécanterie Bauornamentik Ende 11. Jh. 181.
- — Kernblatt mit Streifen 191.
- Lyon, St. Martin-D'ainay, ornamentale Glieder an der Fassade 181.
- — korinthische Akanthusblattkapitelle 190.
- — Kernblattkapitell mit Voluten 191.
- — Kapitell mit unverbundenen Figuren 192.
- Saint-Paul, Konsolengesimse u. Archivolturnamente 183.
- Madrid, Museum Raffael, Kreuztragung 14.
- Prado, Raffael, Spasimo di Sicilia 14 Anm. 11.
- Magdeburg, Dom Kapitelle 136, 170 f., 220.
- — Renaissance des antiken Kapitells 179.
- — Korinthisierende Kapitelle 171.
- — Kernblattkapitell vom Typus IV 158.
- — Kapitell ohne Deckplatte 172.
- — Säulenkapitell 174.
- — Pilasterkapitell mit Kernblatt 174 f.
- — Kelchblock - Kapitelle mit gestielten Ranken 175.
- — Kernblatt eines Schlußsteines mit zwei Tierköpfen als Spitze 158.
- Liebfrauenkirche, Kämpferstück mit Kernblatt, Voluten und Stern 170.
- Mailand und seine Monumente 219.
- Kernblatt, zusammenhängend und mit Voluten 216.
- S. Ambrogio, Atrium 205.
- — Säulen mit Rundbogen an der Vorhalle 205 ff.
- — Zwerggalerie mit Rundbogen 207.
- — Rundbogen mit Lisenen am Campanile 205, 210.
- — Langhaus 205.
- — Kanzel 211 f.
- St. Ambrosius Campanile, antikisierende Bauornamentik 184.
- St. Ambrosio, Emporenkapitell mit gesprengter Palmette 154.
- S. Celso, Rundbogen am Mittelschiff 206.
- — Kapitelle mit figürl. und pflanzlichen Motiven X. bis XII. Jh. 213.
- S. Maria delle Grazie, Lionardo, Abendmahl 122, 126.
- Ambrosiana Vergil a. d. Besitze Petrarca mit seinem Bildnis 53 f.
- — Codex Grimaldi mit Zeichng.
- nach Peruginos Fresko in der alten Peterskirche 130.
- Mailand, Kastell, Fresko von Ant. Pisano 134.
- Mus. Poldi-Pezzoli, Tiepolo, Josuabild 3 Anm. 5.
- Mainz, Dom 153 f. 328—331.
- — Baugeschichte 219, 330 f.
- — Alte Ansichten und Grundrisse 330.
- — Südaufriß des Zustandes um 1250 330.
- Willigis-Bardo-Dom 330 f.
- — Ostteile 330 f.
- — Osttürme, Pilasterartige Mauerstreifen mit Fuß- und Kopfstück 165, 167.
- — Ostkuppel, Kapitelle mit Kernblättern, Voluten und Rosen 155.
- — korinthisierende Kapitelle 152.
- — Würfelkapitelle 154.
- — Kapitell mit Kernblättern 154.
- — Kapitell mit Randstreifen und nach der Mitte gewendeten Füllblättern 161.
- — Rundbogenfriese, Kämpfer- und Basisprofile, Steinmetzzeichen 330.
- — Langhaus, Umbau der Seitenschiffe, Neubau der Westteile. Gotische Veränderungen, Anbauten 331.
- — Kapitelle der Laufgangssäulen der Apsis 155.
- — Kapitelle des Stiftschores 155.
- — Westchor, Lettner, Chorbühnen und Hochaltar 328.
- — Querschiff, korinthische Kapitelle 154.
- — St. Afra-Kapelle, Kapitelle 154.
- — Kapitell mit zusammenhängenden Kernblättern und großen Voluten 154 f.
- — Affenkapitell 154.
- — St. Emmeram-Kapelle, korinthische Kapitelle 155.
- — Kapitelhaus, Kapitell mit doppeltem Blätterkranz 142.
- Museum, karolingische Kapitelle aus Ingelheim 141 f.
- Mantua, Ansicht von Rom nach 1480 133.
- Marburg, St. Elisabeth, Kernblattkapitell vom Typus IV mit seitlich bewegten Spitzen 158 f.
- Maria Laach, Abteikirche, Rundbögen mit Konsolen und Pilastern ohne Basis 167.
- — Pilasterartige Mauer-

- streifen mit korinthisierenden Kapitellen 165, 167.
- Marienstatt, Kirche, Kernblattkapitelle vom Typus V 160*.
- Maursmünster, Fassade, Lisenen mit Fuß 167.
- Minden, Dom, Westwerk 149.
- Kapitell mit einer Reihe Voluten ohne Gehäuse 151.
- Modena, Flechtwerk und Rankengeschlinge 217.
- Modena, Real Bibliot. Estenze Cod. DCXC VII 245* f., 271.
- Morienvall (Oise), Notre Dame, Kernblatt 195.
- ancienne église abbatiale, Volutenbildungen 196.
- Mouen (Calvados), Saint-Malo, Kernblatt 196.
- Mühlheim a. d. Eis, Kirche, Fresken von Schongauer (?) 80.
- München, Türme der Frauenkirche, vorgelegte Rundbogen 168.
- Nat. Mus., Altarflügel mit hl. Antonius 39.
- Alte Pinakothek, Grünewald, Verspottung 9 ff., 20 ff.
- — Holbein d. Ä., Sebastiansaltar 114.
- — Bouts oder Ouwater, Gefangennehmung 11.
- — Bouts, Kreuztragung 14.
- — Memling, Leben Mariä 79.
- Graphische Sammlung, Hilarius Dietterlin, Stich von 1621 nach einem verschollenen Bild der Gefangennehmung im Chor der Predigerkirche zu Straßburg 20 f.
- Kupferstichkabinett, Vorzeichnungen Rembrandts zum Bataverschwur (HdG 409—412) 118—121.
- Rembrandt, Zeichnung einer kranken Frau im Bett (HdG 418) 124, 126 f.
- Staatsbibliothek, Einzel-Metallschnitte (Schrotblätter) 43.
- Einzelholzschnitte 15. Jh. 43.
- Holzschnitt mit Versuchung des hl. Antonius, (Leidinger Nr. 25) 37.
- Schrotblatt mit hl. Antonius (Leidinger 26) 37.
- — mit hl. Barbara (Leidinger 28) 37.
- Beutelbuch 37.
- Cod. Monac. Germ. 398 271.
- — Ital. Venus-Darstellung 245* f., 271.
- Hartmann Schedels Kollektaneen, Merkurzeichnung, Cod. Monac. lat. 716 272.
- München, Cod. Monac. lat. 14271 242* f.
- Biblia pauperum cod. lat. 23426 — cod. lat. 23476 cod. c. pict. 72 b. 80.
- Cod. Monac. gall. 19, Mars und Venus-Darstellung 272.
- Residenz, Bildnisminiaturen 327.
- München-Gladbach, Kernblattkapitelle vom Nebentyp IV 175.
- Münster in Graubünden, Kapitell mit Flechtwerk 142.
- Münster, Ludgerikirche, Westtürme, Rundbogen mit breiten Lisenen 166.
- Museum, Meister v. Liesborn, Werkstatt, Kreuztragung aus Lippborg 12.
- Münstereifel, Westbau, Würfelkapitelle 149.
- Münstermaifeld, St. Martin, Kernblattkapitelle im Mittelschiff. 156.
- Kernblattkapitell einer Säulenvorlage des südlichen Vierungspfeilers 157.
- Murano, Domchor 204 Anm.
- Murbach, Verselbständigtes Ornament 168.
- Naumburg, Dom, Stifterfiguren 111.
- Domkrypta, Kapitell mit gekreuzt aufsteigenden, in Blätter auslaufenden Stengeln 162*.
- Neresheim, Kirche von B. Neumann 105, 108 Anm. 26.
- Neuchâtel, Romanisches Stilgefühl 196.
- Romanische Ornamentik des Außenbaues 194.
- Ancienne église collégiale, Antiker Kunstgeist 181.
- Regalissima sedes Bauornamentik 12. Jh. 182.
- — Tympanon mit Tiergestalten 182.
- Neuß, St. Quirin 219.
- Neuvy-Saint-Sepulchre (Indre) Kapitell mit Männerfiguren 192.
- Nevers, St. Etienne, Nordfassade des Querschiffs vor der Kirche 140.
- Flachrelief-Kapitelle 185.
- Nürnberger Kunstgeschichte 114.
- Nürnberg, Frauenkirche 302.
- St. Lorenz, Mitwirkung Konrad Helmreichs am Bau 305.
- Chorbau von Konrad Roritzer 295.
- Glasfenster von Jacob Sprüngli 279.
- Nürnberg, St. Lorenz, Chorfenster 279.
- Tucherfenster 1481 von Albrecht Söldner 279.
- S. Sebald, Sebaldussarg von Friedrich Habeltzheimer d. Ä. 1397 115.
- Adam Kraft, Kreuztragungsrelief aus dem Zeughausgraben 13.
- Chor, Veit Stoß, Gefangennehmung 1499 23 Anm. 13.
- Rathaus, Fuggergitter von Peter Vischer 115.
- Marienbild in der Losungstube 295.
- Rathaussaal, Ausbesserung der Gemälde durch Konrad Walch 287 f.
- Malereien des Geschlechterbuches von 1533—36 von Conrad Haller, Erasmus Kyrspach, Nikolaus Stör, Hans Plattner, Hieronymus Beheim und Georg Pencz 115.
- Germ. Mus., Beutelbuch 37.
- — Lebkuchenformen 82.
- — Pleydenwurff, Schönborn-Porträt 37.
- Nymwegen, korinthisierende Kapitelle 141.
- Oberzell, Georgskirche, Kapitelle in Bossenform 141.
- Odessa, Museum, Hermesrelief von Panticapée 253*, 271.
- Osnabrück, Marienkirche, Schnitzaltar 13.
- Oxford, Grünewald, Zeichnung 24.
- Paderborn, Abdinghof-Kirche, hohe Kämpferstücke in der Kapelle 148 Anm.
- Bartholomäuskapelle, antikisierende Kapitelle 152.
- hohe Kämpferstücke 148 Anm.
- Dom, Westwerk 149.
- Padua, Gattamelata von Donatello 236 f.
- Eremitani, Fresko von Guariento 245* f., 271.
- Sala dei Giganti, Fresko mit Petrarca 53.
- Santa Sofia, Zwerggalerie mit Rundbogen 207.
- Palermo, Inkrustation 203.
- Paray-le-Monial, Ornamentik des Außenbaues 189.
- Chor, Rundbogen mit Lisenen Pilaster, Säulen, Konsolengesimse 189.
- Paris, Notre Dame, Luxuria 246.
- Bibl. Nat. lat. 6069 F, Petrarca-Bildnis 52 f.

- Paris, Notre Dame, lat. 6069 T, 2 Miniaturen in einem *liber rerum memorandum* a. d. Pavese Bibliothek 53.
- — — Ovidhandschrift mit Albricus-Illustrationen, Paris 6986 242, 250* f., 255.
- — — Zchg. eines antiken Grabmals im Album des Villard de Honnecourt 266.
- Cab. des Medailles, Hellenist. Bronze 222*.
- Louvre, Halbfigurige Gelehrtenbilder aus dem Schloß von Urbino 133.
- — — Perugino, Zeichnung N 82. 130.
- — 2 Zeichnungen Ant. Pisanos 134.
- — — Zeichnung eines Jünglings mit Lanze, Braun Nr. 436, von Tizian 5 Anm. 14.
- — — T. Viti Zeichnung 131.
- — — Rembrandt, Samariter von 1648 (B 328) 123.
- — — Vorzchg. dazu (HdG 605) 123.
- Sammlung Gaignières, Kopie eines Trecento-Bildes mit Überreichung eines Altars an Papst Clemens 53.
- Rotschild, Bern. Fungai, Hippo 130.
- Parma, Baptisterium, antikisierende Kapitelle 217*.
- Kathedrale, Selbständiges Ornament 212.
- — — figürliche und Akanthuskapitelle 214.
- — — struktiv-ornamentale Glieder, Blendbögen 210.
- — — Schutzdachmotiv 210, 215.
- — — Galerien 208.
- — — Würfelkapitelle an den Galerien der Westfassade 214 f.
- — — Akanthusblätter im Innern 215.
- — — Kernblattkapitell 214*.
- — — Tragbalken der Tonnen der Apsisgalerien mit Tierfiguren 214.
- Pavia, S. Giovanni in Borgo, figürliche und Akanthuskapitelle 214.
- St. Lazarus, Kernblatt 216*.
- S. Michele, Kapitellornamentik 213 f.
- — — Portallaibungen mit Säulen- oder Pilasterreihen. Randleisten 211 f.
- — — Säulen auf Pilastern an der Fassade 207 f.
- — — Rundbögen auf Säulen an der Fassade 206 f., 210.
- — — Fensterlaibungen des Langhauses 209.
- Pavia, St. Theodorus, Rundbogen und Säulen 206 Anm.
- Perugia, San Francesco, Gonfalone 38.
- S. Bernardino, Beteiligung Peruginos an den Bernardinstäfelchen 129.
- Pesaro, Villa Imperiale 57.
- Petersberg b. Halle, Würfelkapitelle 173.
- Petersburg, Slg. P. Delaroff, Lastmann, Susanna 125.
- Petit-Palais, Kirchenfassade, Schmuckhäufung 187.
- Pfalzel, Kloster, Kapitelle mit Kernblättern 148.
- Piacenza, Kathedrale, Bogenfries am Campanile 205.
- — — Linkes Nebenportal, Kernblatt vom Typus IV 217.
- — — Schutzdachmotiv auch an den Nebenportalen 210.
- Pisa, Les monuments de Pise au moyen-âge 219.
- Baptisterium, Kernblattkapitell 218.
- — — Außendekoration 217.
- — — Gliederung der Wandflächen 201.
- — — Säulenhallen 209.
- — — Außenwände vom Querschiff und Langhaus. Obergeschoß des Langhauses und der Fassade 198 ff.
- — — Wagerichtetes Schichtwerk 201.
- — — Inkrustation 201 f. Anm. 27.
- — — original-antike Kapitelle 217.
- — — Campanile 208.
- — — Kernblattkapitell 217 f.
- — — Durchsichtige Galerien 200.
- S. Paolo al' Orto, Wandpilaster und Bogen an der Fassade 200 Anm.
- S. Pietro a Grado (Rivo), Rundbogen und Lisenen 200.
- Pistoja, S. Giovanni fuor civitas 201.
- Pompeji, Grabmal mit Rundbogenfries 165.
- Quedlinburg, Heinrich I. Palast 46.
- Kellerteile im westlichen Schloßflügel (Krypta?) 45 f.
- Schloßkirche 219.
- Kirchenfolge 45.
- Kernblattformen 170, 216.
- Volutenbildungen 196.
- Bußkapelle 46.
- Münzenbergkirche 44.
- Stiftskirche 44.
- — — Kernblatt-Kapitelle 144 f. f., 147.
- — — Kapitelle in der Unterkirche 144.
- Quedlinburg, Stiftskirche, Eckzehen 172.
- — — Heinrichskirche 45 f.
- — — Kernblattmotiv 149.
- — — Kernblattkapitelle mit Steinklötzen 145, 149, 151, 156.
- — — Kapitell mit einer Reihe Voluten ohne Gehäuse 145, 149, 151.
- — — Servatiuskirche 46.
- — — Wipertikrypta 45 ff.
- — — Kapitell 142.
- — — Museum, Portal der Salvatorkirche 44.
- Ravenna, Bauten, Hohe Kämpferstücke 148 Anm.
- Baptisterium, Rundbögen mit Lisenen 205 Anm.
- Theodorichs Palast, Kernblatt 215.
- Regensburg, Roman. Baukunst 219.
- Domkreuzgang, Kapelle 141.
- St. Stephan, Würfelkapitell 12. Jh. 173.
- Reichenau, Kloster- und Stiftskirche 219.
- St. Maria, Rundbogenfries auf Konsolen 165 f.
- Riechenberg, Kapitell 170.
- Rioux (Charente-Inférieure) Schuppen- und Flechtwerkmuster an den Chorbänden 190.
- Rivière (Indre-et-Loire) Kapitelle mit verbundenen Figuren 193.
- Rojat (Puy-de-Dôme), Befestigte Kirche, Rundbogen auf Konsolen mit Lisenen 184.
- Rom, Inkrustation der Cosmaten 203.
- Malerei der Spätrenaissance 331—336.
- S. Giovanni dei Fiorentini, Entwürfe von Michelangelo 93.
- St. Lorenzo, Madonna del Castello, Kernblatt 215.
- Sta. Maria in Araceli, Sarkophag, jetzt Woburn-Abbey 221*.
- S. Maria della Pace, Sibyllenfresko von Raffael 332.
- — — — Prophetenfresko von Rosso (nicht Viti) 332.
- S. Pietro, Plan von Michelangelo 93.
- — — Michelangelo als Architekt 99.
- — — Portalfassade v. Michelangelo 98.
- — — Kuppelmodell von Michelangelo (?) 92—99.
- — — Arbeiten Vanvitellis an Michelangelos Kuppelmodell 99.
- — — Kuppel von Giacomo della Porta 93, 95—99.

- Rom, S. Peterskuppel, Ausführung von Dom. Fontana 95.
 — Alte Peterskirche, Perugino, Fresko in der Apsis 130.
 — Auditorium des Mäcenat, Pilasterkapitelle mit Kernblatt 215*.
 — Exedra Bramantes 93.
 — — Stufenanlage Michelangelos 93.
 — Nicchione des Belvedere von Pirro Ligorio 93.
 — Konstantinsbogen 223.
 — Vatican, Laokoongruppe 226.
 — — Raffael, Disputa 134.
 — — Raffael, Heliodor 334.
 — Ovide-moralisé mit Albricus-Illustrationen Cod. Vat. Reg. 1480. 241* f., 246 f.
 — Codex Reginensis 1290 aus Pavia 246 f.*, f.*, 250 f.
 — Sixtina Perugino, Fresken 130, 132.
 — Vatican-Stanzen, Konstantinschlacht der Raphaelschule 223.
 — Pal. Barberini, halbfigurige Gelehrtenbilder aus dem Schloß vom Urbino 133.
 — Gal. Doria Parentino, Versuchung des hl. Antonius 37 ff. 42.
 — — Burgundische Teppiche mit Darstellungen aus der Alexandersage 266.
 — Pal. Farnese 93.
 — Pal. Rondanini Pietà Michelangelos 97.
 Rothenburg o. T., Jacobskirche Hochaltar, Johannesstatue 37.
 Rotterdam, Mus. Boymans, Rembrandt, Vorzchg. zum Pariser Samariter (HdG 1350) 123.
 Saint-Benoit-sur-Loire, renaissancemäßiges Kernblatt mit Voluten 196.
 Saint-Genou (Indre) Wappentierschema 193.
 Saint-Gilles, antikisierende Kapitelle der Westfassade 190 f.
 Saint-Romain le Puy Kapitell 143.
 Saint-Savin de Lavedan, korinthisches Kapitell 196.
 Saintes (Charente-Inférieure), Saint-Eutrope, klassizistische Kapitelle 194.
 Sankt Anton, Heiligenschrein 34.
 Savennières (Maine-et-Loire) Kernblatt am Chor der Kirche. 193.
 Schlettstadt, St. Fides, vollplastische Rundbögen und Schachbrettornament 167.
 Schönbornlust, Stiegenhaus v. B. Neumann 105.
 Schwäbisch-Hall, Langhaus der Michaelskirche von Meister Konrad v. Nürnberg 279.
 — — Schnitzaltar 13.
 Schwarzhof, Kirche, vollplastische Rundbögen mit Konsolen 167.
 — Würfelkapitell mit reichem Ornament. 173.
 Schweinfurt, Johanniskirche, Südfront des Querschiffs 329.
 Seligenstadt, St. Peter und Marzellen, Kernblattkapitell vom Typus III im Chor 157*.
 — — — Kapitell unter französischen Einfluß im Chor. 157.
 — — — Altertumshalle, 4 Säulenkapitelle 143.
 Siena, Akademie A. Lorenzetti, Verkündigung 133.
 — Pal Pubblico, Fresko von Taddeo di Bartolo 243* f.
 Sigmaringen, Jörg Stocker, Kreuztragung aus Ennetach 12.
 Soest, St. Petrikirche, Kapitell mit Halbfiguren in den Diagonalen 158.
 Sofia, Nationalmuseum, Christl. Altertümer XVII und XVIII Jh. 47—52.
 — — Epigonation v. 1635/6. 47 ff.
 — — — v. 1727. 49.
 — — — Antimension v. 1727 51 f.
 Soissons, Musée d'Antiquités, karol. Kapitell 142.
 Solignac, Rundbögen und Lisenen daneben antike Säulen 185.
 Speier, Dom 153 f. 219, 330.
 — — korinthisierende Kapitelle 152.
 — — Kernblattkapitell 218.
 — — St. Afra, Kernblatt 216.
 Stockholm, Rembrandt, Zeichnung des Hiob (HdG 1548) 124 f.
 — — — der Gefangennahme Christi (HdG 1569) 127.
 — Nationalmus., Rembrandt, Verschwörung des Claudius Civilis 116—121.
 Straßburger Kunst 18.
 — Dominikanerkirche Hieronymus Gräff, Rosenkranzbild 21.
 — St. Marx Grönewald (?), Büste eines Mannes 35.
 — Münsterfassade, Spitzenverkleidung 168.
 — Predigerkirche, Gemälde der Gefangennahme (verschollen) 20 ff.
 — Gemädegalerie, Bilder aus der Schule Memlings 79.
 — — Witz, Katharina und Magdalena 37.
 — Kupferstichkabinett Hilarius Dietterlin, Stich von 1621 nach einem verschollenen Bild der Gefangennahme im Chor der Predigerkirche zu Straßburg 20 f.
 Stuttgart, Galerie Nr. 8, Gefangennahme 11.
 — Landesbibliothek, Holzschnitte 15. Jh. 43.
 — — Holzschnitt des hl. Antonius Schreiber Nr. 4 37.
 Tarascon, Sainte-Marthe, Portal 183.
 Thaon (Calvados) Rundbogen mit Lisenen 188.
 Thüngen, Schloß 314.
 Tiefenbronn, Altar von Schüchlin 77.
 Tivoli, Villa d'Este von P. Ligorio 96.
 Toulouse (Haute-Garonne), Abtei La Daurade, antikisierende Kapitelle im Kreuzgang 192.
 Tournus, Kirche 185.
 — Saint-Philibert Rundbogen mit Lisenen und Blendbogen. Daneben Pilaster 189.
 — — Beginn klassizistischer Tendenzen am Obergeschoß des Turmes 189.
 Tours, S. Martin 47.
 Trier, Dom 152, 219.
 — — Westbau, Kernblattkapitelle 148.
 — — — Pilasterkapitelle 151*.
 — — — im Mittelschiff 151*, 156.
 — — Kapitelle vom Typus II im Mittelschiff 155.
 — — — mit Voluten 154.
 — — — mit Randstreifen und nach der Mitte gewendeten Füllblättern 161*.
 — — — Pilasterartige Mauerstreifen mit korinthisierenden Kapitellen 165, 167.
 — — Mauerstreifen mit Kapitell und Basis 167.
 — Adahandschrift 138.
 Turin, Memling, Passion Christi 79.
 Udine, Werke Tiepolos 2 f.
 — Domkirche, Kapelle des Altarsakramentes, Freskenausstattung von Tiepolo 3, 7.
 — Purità-Kap., Fresken v. Tiepolo 5.
 — Kastell, Modell von Fontana 3.
 — — großer Saal, Fresken von Pomponio Amalteo und G. B. Grassi; 4, 5 Anm. 13, 8. Gemälde der Kassettendecke von G. B. de Rubeis 4, Grisailenfries mit Kriegergruppen (Ent-

- würfe von Polidoro da Caravaggio) 4.
- Udine, Kastell, großer Saal, Restaurierung der Fresken durch Tiepolo 3 f.
- — — Fresken von Tiepolo 1 ff.
- — — Grisaille mit einer Gruppe von Krieger (Magiern) von Tiepolo 3 Anm. 5 und 4 ff.
- — — Grisaillemalerei über der mittleren, gegen N gehenden Tür von Tiepolo 7.
- — — Grisaillefiguren auf den schmalen Wandflächen gegen die Ecken, von Tiepolo 5 f.
- — — Restaurierung von Tiepolos Fresken durch G. B. de Rubeis 3 Anm. 4.
- — — 4 Medaillons über den großen Fenstern der beiden Frontseiten 7; 8.
- erzbischöflicher Palast, Ausmalung durch Tiepolo 2, 7.
- Paläste und Villen der venezianischen Statthalter, Arbeiten von Tiepolo 7 Anm. 16.
- Urbino, Schloß Intarsien 133.
- Vaison, Ste Marie, Westfassade der alten Kathedrale 140.
- — Westfassade, Pilaster mit korinthischen Kapitellen 182 f.
- — Orig. antike Kapitelle 183.
- — Antikisierende Kapitelle 190.
- Kapitell mit Kernblatt 175, 191.
- pflanzliche Gebilde im Kreuzgang 191.
- Saint-Quentin, Kernblatt 191.
- Varax, Saint-Paul, Ornamentik des Außenbaues 189.
- Venedig, Marmor-Inkrustation 203.
- Markuskirche, Backsteinwände 204 Anm.
- Venedig Annakirche, Tiepolo, hl. Benedikt und hl. Scholastika 2 Anm. 3.
- S. Marco, Bronzepferde 256.
- Akademie, Skizzenbuch 130 f.
- Markusbibl. Petrarca Marc. lat. Cl. VI n. 86. 53.
- Colleoni v. Verrocchio 236.
- Verden, korinthisierende Kapitelle XI. Jh. 139.
- Verona, Kernblatt-Kapitell 144, 195.
- Konsolen des Rundbogenfrieses, Kernblätter 145.
- Vezelay (Yonne), Sainte Madeleine, Figurenkapitelle 193.
- Vezelay (Yonne), Korinthisierende Kapitelle 194.
- — Faltenkapitelle 194.
- — Ornamentik des Außenbaues 189.
- Vierzehnheiligen, Kirche von B. Neumann 104 f.
- — Fassade 108.
- Vreden, Stiftskirche, Kapitell mit einer Reihe Voluten ohne Gehäuse 151.
- Krypta, antikisierende Kapitelle 152.
- Wasserburg a. Inn, korinthisierendes Kapitell an der Kirchhofmauer 141.
- Weimar, Rembrandt, Zeichnung einer jungen Frau im Bett (H d G 527) 127.
- Werden, karol.-ott. Bauten 219.
- Ludgeridenkrypta, antikisierende Pilaster- u. Säulen-Kapitelle 152 f.
- Peterskirche, Kapitell in der Ostarkade der Südepore 147*.
- Westbau 149.
- Salvatorkirche 44.
- — Säulen aus Rom und Ravenna 139.
- Werneck, Schloß von B. Neumann und Hildebrandt 104.
- Schloßkirche von B. Neumann 104.
- Wien, Belvedere, Marmorsaal von Hildebrandt 106 f.
- — Anteil Welschs 100—103, 109.
- — Anteil Hildebrandts 100—104, 109.
- Dürers Kunstbuch, Hermeszeichnung (Lippmann 420) 254, 272.
- — — Zeichnung des gallischen Merkur (Lippmann 420) 272.
- Schatzkammer Evangeliar Karls d. Gr. 138.
- Sammlung Figdor Steinwürfel 82 f.
- Slg. Lanckoronski Odysseus-Cassoni 272.
- (?) Brüsseler Wandteppiche 16. Jh. nach Entwürfen Rossos 332.
- Wandteppiche 16. Jh. aus Fontainebleau nach Entwürfen Primaticcios 332.
- Wimpfen a. B., Pfalzkapelle, Kapitell mit Kernblatt 176.
- Wormser Hof, Kernblattkapitell an den Fenstersäulen 176.
- Woburn-Abbey, Sarkophag, ehem. bei Sta. Maria in Araceli in Rom 221*.
- Wolfegg, Hausbuch 18, 29.
- S. Wolfgang Pacher, Altar 114.
- Worms, St. Andreas, Mittelschiff, Kapitell mit naturalistischen Blättern an der Spitze der Kernblattstreifen 163*.
- Dom 153, 155, 219.
- — Würfelkapitell ohne Ornament 173.
- — Kernblattkapitell an der Südwand des Ostchores mit vertieften Diamantquadern 157.
- — südl. Ostturm, Fenstersäulenkapitell vom Typus II 157.
- — — Fenstersäulenkapitell nach Typus III 157.
- Domchor, profilierte (doppelte) Rundbögen 167.
- — Westchor, abgetreppte Blendbögen 167.
- St. Paul, Kernblattkapitell vom Typus IV 158, 175.
- Wunstdorf, Kirche, korinthische Kapitelle 151.
- Kernblattkapitell 151.
- Kapitell 12. Jh. 170.
- Würzburg, Dom, Grabmal Bischof Rudolfs von Riemenschneider 320.
- Frauenkirche 302.
- Residenz von Balthasar Neumann, 99—110.
- — Planung von L. v. Hildebrandt 99.
- — Anteil Ritters 102.
- — Risse von L. v. Hildebrandt 109 f.
- — Fensterfassungen des Erdgeschosses am Stiegenhaus 103.
- — Kaisersaal v. B. Neumann 106 f.
- — Deckengemälde von Tiepoli 109.
- — Hofkirche Pläne von B. Neumann 103.
- Anteil Boffrands 104.
- Schloßkirche von B. Neumann u. Hildebrandt 104.
- Schlößchen von Petrini 109.
- Xanten, Stiftsk., Dünwegge, Viktor u. Hnrich., Versuchung des hl. Antonius 39.
- Zyfflich, Kirche, Kernblatt in Verbindung mit Voluten 151.

SACHVERZEICHNIS.

ARCHITEKTUR.

Athen, Lysikratesdenkmal 334.
 Antike Wasserleitung bei Rifredi (Florenz) 133.
 Minerva-Tempel in Assisi 132.
 Konstantinsbogen, Rom 223.
 Rom, Auditorium des Mäcenat, Pilasterkapitelle mit Kernblatt 215*.
 Pompeji, Grabmal mit Rundbogenfries 165.
 Zchg. eines antiken Grabmals im Album des Villard de Honne-court, Paris, Bibl. Nat. 266.
 Altchristliche Kunst 111 f.
 Blatt am Kapitell eines christl.-antiken Sarkophages 216.
 Basilika des Perpetuus von 470 47.
 Apostelkirche in Konstantinopel und Grabeskirche 50.
 Ornamentik der Bauten in Kleinasien u. Syrien 136.
 Kalat Seman, Akanthuskapitell 5. Jh. mit seitlich bewegten Spitzen 159.
 Frühmittelalterliche Kunst 111.
 Mittelalterliche Kunst 111 f.
 Mittelalterliche Baukunst 219.
 Ornamentik des Mittelalters 219.
 Bauornamentik der romanischen und gotischen Zeit 219.
 Byzantinischer Baustil 219.
 Romanische Ornamentik und Baudenkmäler 219.
 Romanische Bauornamentik in Deutschland, Frankreich und Italien 135—220.

DEUTSCHE BAUKUNST

Baukunst in Deutschland 900 bis 1600 219.
 Germanische Bauornamentik 220.
 Romanische Baudenkmäler u. Ornamentik in Deutschland 219.
 Bauornamentik X. Jh. 144.
 Fränkische Baukunst 138.
 Kirchen des Zisterzienser-Ordens in Deutschland 220.
 Romanischer Kirchenbau am Nordrande des Harzes 220.
 Romanische Bauornamentik in Süddeutschland 219.
 Elsaß-lothring. Baudenkmäler 219.
 Corvey und die westf.-sächs. Früharchitektur 141, 220.
 Essen, Münster 152.
 — — Westbau 219.
 Fulda, Baudenkmäler 220.
 — S. Michael 47.
 — Salvatorkirche 141.

Freckenhorst, südl. Treppenturm 166.
 Ingelheim, Kaiserpalast 139—141, 220.
 Lorsch, Karolingerbau 219.
 Werden, karol.-ott. Bauten 219.
 — Salvatorkirche 44.
 Augsburg, Dom von 994. 330.
 Eberbach, Abtei 219.
 Königsutter, Stiftskirche 144.
 — Baugeschichte 219.
 Mainz, Willigis-Bardo-Dom 330 f.
 Mainz, Dom 153 f., 328—331.
 — — Baugeschichte 219, 330 f.
 — Alte Ansichten und Grundrisse 330.
 — — Südaufriß des Zustandes um 1250 330.
 — — Ostteile 330 f.
 — — Langhaus, Umbau der Seitenschiffe, Neubau der Westteile, Gotische Veränderungen, Anbauten 331.
 — — Rundbogenfriese, Kämpfer und Basisprofile, Steinmetzzeichen 330.
 — — Lettner, Chorbühnen und Hochaltar im Westchor 328.
 Kissingen, Frauenkirche 322.
 Kölner Kirchen 329.
 Neuß, St. Quirin 219.
 Nürnberg, Frauenkirche 302.
 — St. Lorenz, Chorbau von Konrad Roritzer 295.
 — — Mitwirkung Konrad Helmerichs am Bau 1462/63 305.
 Kirchenbauten Heinrich I. und der Ottonen in Quedlinburg, Gernrode, Frose und Gandersheim 44.
 Quedlinburg, Kirchenfolge 45.
 — Bußkapelle 46.
 — Heinrichskirche 45 f.
 — Heinrich I. Palast 46.
 — Kellerteile im westlichen Schloßflügel (Krypta?) 45 f.
 — Münzenbergkirche 44.
 — Portal aus der Salvatorkirche im Museum 44.
 — Servatiuskirche 46.
 — Schloßkirche 219.
 — Wipertikrypta 45 ff.
 Regensburg, roman. Baukunst 219.
 — Domkreuzgang, Kapelle 141.
 Reichenau, Kloster und Stiftskirche 219.
 Schwäbisch-Hall, Langhaus der Michaeliskirche 1430—38, von Meister Konrad v. Nürnberg 279.
 Schweinfurt, Johanneskirche, Südfront des Querschiff 329.
 Speyer, Dom 153 f., 219, 330.

Trier, Dom 152, 219.
 Thüngen, Schloß 1404 314.
 Worms, Dom 153, 155, 219.
 Würzburg, Frauenkirche 302.
 Reeß, Hans, Neubauten der Kirche und des Dormitoriums in Birklingen vor 1482 274.
 Heidelberg, Schloßruine 59.
 Ornamentik des Außenbaues 165 ff.
 Bauornamentik, karolingische 139 bis 143.
 Flechtwerk, karolingisches 139.
 Lisenen 165—169.
 Halbsäulen mit Rundbogen 167, 169.
 Pilaster mit Rundbogen 165 bis 167, 169.
 Pilasterartige Mauerstreifen mit Fuß- u. Kopfstück in:
 Essen, 165, 167.
 Gernrode 165, 167.
 Koblenz, St. Kastor, Westbau 165, 167.
 Mainz, Dom, Osttürme 165, 167.
 Maria-Laach, Abteikirche 165, 167.
 Maursmünster, Fassade 167.
 Trier, Dom 165, 167.
 Rundbogenfriese: 165—169.
 Blendbögen 187 f.
 Bonn, Münster, Blendarkaden auf Säulen und veränderte Rundbögen mit Pilastern 167.
 Brauweiler 168.
 — Klosterkirche, Blendbögen am nordwestl. Treppenturm 166.
 Gandersheim, Stiftskirche, (mit Lisenen) 166.
 Gebweiler, St. Leodegar, erstes Geschoß der Türme, 166.
 Blendarkaden auf Säulen und veränderte Rundbögen mit Pilastern an Bauten Kölns und am Rhein 167.
 Köln, St. Pantaleon, Westbau 165 Anm. f.
 Königsutter 166.
 Limburg a. d. Hardt, mit Lisenen 1038 165 f., 182.
 Maria-Laach, Abteikirche, 167.
 Münster, Ludgerikirche, Westtürme 166.
 Reichenau, St. Maria 165 f.
 Schlettstadt, St. Fides, mit Schachbrettornament 167.
 Schwarzhofsdorf, Kirche mit Konsolen 167.
 profiliert:
 Bamberg, Dom 167.
 Fritzlar, Dom 167.
 Worms, Dom, Westchor 167.

ohne Lisenen:

Hamersleben, kath. Kirche 168.
 Herford, Turm der Stiftskirche
 (mit Blattkonsolen). 168.
 München, Türme der Frauenkirche
 168.
 Murbach, verselbständigtes Orna-
 ment 168.
 Limburg a. L., Westtürme des
 Domes, Entwicklung zum selb-
 ständigen Ornament 168.
 Straßburg, Münsterfassade, Spitzen-
 verkleidung 168.
 Zwerggalerien 168, 207 f.
 Blendbogeneinrahmungen 168 f.
 Inkrustation: 189 f.
 Polylithie in Deutschland 190.
 Köln, alter Dom, 189.
 — St. Michael 190.
 — St. Pantaleon 190.
 Lorsch, Eingangshalle 189.
 Basis 172.
 Eckbolzen (Eckklappen, Eck-
 zehen) 172.
 Hirsauer Schule 172.
 Quedlinburg, Unterkirche 172.
 Säulen aus Rom und Ravenna im
 Aachener Münster, im Palast
 zu Ingelheim und in der Sal-
 vatorkirche zu Werden 139,
 141.
 Malerei an Säulenschaft 184, 186.
 Hildesheim, St. Godehard, Be-
 malung und Zickzackornament
 184.
 Zickzackornament 184, 186, 188.
 Kämpferstücke:
 Essen, Seitenschiffarkaden 148
 Anm.
 Höchst, St. Justinus 148.
 Ingelheim, Kaiserpalast, Saal 148.
 Paderborn, Abdinghof-Kirche, Ka-
 pelle 148 Anm.
 — Bartholomäuskapelle, 148 Anm.
 Schuppen- oder Schachbrettmuster
 198.
 Kapitelle in rheinischen und süd-
 deutschen Kirchen 170.
 Kapitelle märkischer Backstein-
 bauten 173.

Jonische Kapitelle:

Solignac daneben antike Säulen
 185.
 Fulda, Michaelskirche 139 f.
 Essen, Westbau, jonisierende Ka-
 pitelle in der Emporenkammer
 150 Anm.
 Coblenz, St. Castor, Südlicher
 Wendelturm 142.
 Lorsch, Torhalle 140.

Korinthische (antikisie-
 rende) Kapitelle:

in Sachsen 170.

Repertorium für Kunstwissenschaft, XLV.

Corvey, 139, 153.
 Echternach (1678) 141.
 Fritzlar 170.
 Helmstedt, Ludgeridenkrypta 152 f.
 Hildesheim, Dom, Schiff (1164)
 151, 170.
 Ingelheim, (Mainz, Museum) 141 f.
 Köln, St. Maria im Kapitol 139,
 152 f.
 Königslutter 171, 195.
 Lorsch (Trapezkapitelle) 142.
 — (4 Hauptsäulen des Triumph-
 bogens) 142.
 — 140 f.
 Magdeburg, Dom 171.
 Mainz, Dom 152, 154.
 — — St. Emmeram-Kapelle 155.
 Nymwegen 141.
 Paderborn, Bartholomäuskapelle
 (1017) 152.
 Riechenberg 170.
 Speier, Dom 152.
 Verden 139.
 Vreden, Krypta 152.
 Wasserburg a. Inn, Kirchhofs-
 mauer, (X. Jh.) 141.
 Werden, Ludgeridenkrypta 152 f.
 Wunstdorf, Kirche 151, 170.
 Romanische Kapitellornamentik
 in Deutschland 135—220.
 Aachen (aus dem Dom) 141.
 Gandersheim 142.
 Lorsch, Kämpfer von einem
 Pfeiler der Kirche 142 f.
 Mainz, Dom, Kapitelhaus (mit
 doppeltem Blätterkranz) 142.
 Oberzell, Georgskirche (Bossen-
 form) 141.
 Quedlinburg, Stiftskirche, Unter-
 kirche 144.
 — Wiperty-Krypta 142.
 Seligenstadt, Altertumshalle 143.
 Kernblattkapitelle X. und XI. Jh.
 169 f.
 Kernblatt Typus I. X. Jh.
 136 f., 144.
 Corvey ohne Voluten 146*.
 Essen, Münster, Krypta 144, 149*.
 Gandersheim 170.
 Gernrode, Bußkapelle (ohne Vo-
 luten, X. Jh.) 146.
 — Querschiff (mit Voluten) 147 f.
 Höchst, St. Justinus 148.
 Königslutter 144, 195.
 Pfalz, Kloster 148.
 Quedlinburg, Stiftskirche 144 f.,
 f., 147, 170, 196.
 Trier, Westbau 148.
 Werden, Peterskirche, Ostarkade
 der Südempore (mit Voluten,
 um 900) 147*.

Westbauten:

Corvey 149.
 Gandersheim, Stiftskirche 149.

Goslar, Dom 149.
 Hildesheim, Dom 149.
 Köln, St. Pantaleon 149.
 Minden, Dom 149.
 Paderborn, Dom 149.
 Werden 149.
 Kernblatt Typus I. II. Jh.
 Bamberg, Dom, Ostkrypta, (vor
 1111) 145 Anm.
 Clus 150.
 Corvey, Westbau 149.
 Essen, Westbau und Westturm
 149 ff.
 — — Säulen der obersten Turm-
 fenster 149.
 — Säulenpaare der Bögen der
 Empore 149.
 — Pilasterkapitell des großen
 Gurtbogens 149 ff.
 — Seitenschiff 150*.
 Hildesheim, Dom, Westbau, mit
 Gehäusen und Voluten 151,
 156, 216.
 Quedlinburg, Heinrichsbau 149.
 — — (mit Steinklötzen) 145, 149,
 151, 156, 216.
 Speyer, St. Afra, Kernblatt 216.
 — 218.
 Trier, Dom, Pilaster am Westbau
 151*.
 — — im Mittelschiff 151.
 — — 154.
 Wunstdorf, Kernblattkapitell 151.

Mit einer Reihe Voluten
 ohne Gehäuse:

Gandersheim 151.
 Hildesheim, Westbau des Domes
 151.
 — St. Moritz 151.
 Huyseburg, Kirche, Langhaus 151.
 Minden, Dom, Westbau 151.
 Quedlinburg, Stiftskirche, Hein-
 richsbau 145, 149, 151.
 Vreden, Stiftskirche 151.
 Zyfflich, Kirche 151.
 Kapitell-Ornamentik im
 Mainzer Dom XII. Jh. 154 f.
 — Kernblätter 154.
 — — St. Afra-Kapelle, zusammen-
 hängende Kernblätter und
 große Voluten 154 f.
 — — — Affenkapitell 154.
 — — — Laufgangssäulen der Apsis
 155.
 — — Ostkuppel, Kernblätter, Vo-
 luten und Rosen 155.
 — — Stiftschor 155.
 Kernblattkapitelle Typus II
 155 f.
 Hildesheim, St. Godehard 156.
 Münstermaifeld, St. Martin, Mittel-
 schiff 156.
 Trier, Dom, Mittelschiff 155.

- Trier, Pilasterkapitelle an der Wand 156.
 Worms, Dom, südl. Ostturm Fenstersäule 157.
 Kernblattkapitelle Typus III 156 ff.
 Magdeburg, Dom 158, 170 f., 220.
 Magdeburg, Liebfrauenkirche, Kämpferstück mit Kernblatt, Voluten und Stern 12. Jh. 170.
 Münstermaifeld, St. Martin, Säulenvorlage des südl. Vierungspfeilers 157.
 Seligenstadt, St. Peter und Marzellen, Chor 157*.
 Worms, Dom, Südwand des Ostchores (mit vertieften Diamantquadern) 157.
 — Südl. Ostturm, Fenstersäule 157.
 Kernblattkapitelle Typus IV (Knospen- oder Knollenkapitell) 136, 158 f.
 Knollenkapitell 179 f.
 Knospenkapitell 177—180.
 Bamberg, Dom, kleiner Nordgiebel (mit knolliger Einrollung) 158.
 Freiberg, Dom 158.
 Gelnhausen, Marienkirche, Säulenvorlagen der Vierung und am Südportal 158*.
 — (Halbfiguren in den Diagonalen) 158.
 Magdeburg, Dom 158.
 — Schlußstein mit zwei Tierköpfen als Spitze 158.
 Marburg, St. Elisabeth (mit seitlich bewegten Spitzen) 158 f.
 Soest, St. Petrikirche (Halbfiguren in den Diagonalen) 158.
 Worms, St. Paul 158.
 Nebenform: mit Randstreifen (Stengeln) und Palmettenblatt 160—163.
 Aschaffenburg, Stiftskirche 161* f.
 Bamberg, Dom, Mittelschiff 161.
 Bebenhausen 175.
 Dinkelsbühl, Turmhalle der Georgskirche 161.
 Gelnhausen, Marienkirche, Chor 161 f.*
 Mainz, Dom 161.
 München-Gladbach 175.
 Naumburg, Domkrypta 162*.
 Trier, Dom 161*.
 Wimpfen a. B., Pfalzkapelle 176.
 — Wormser Hof, Fenstersäulen 176.
 Worms, St. Andreas, Mittelschiff, Kapitell mit naturalistischen Blättern an der Spitze der Kernblattstreifen 163*.
 — Paulskirche 175.
 Kernblatt vom Typus IV mit naturalistischem Blatt an der Spitze 176.
 Kernblattkapitelle Typus V 159 f.
 Bamberg, Dom, Westtürme, (mit Kernblattköpfen) 160*.
 Bonn, Kirchhofskapelle 160.
 Gelnhausen, Marienkirche 159.
 Lippstadt 159.
 Marienstatt, Kirche 160*.
 Kapitellornamentik 169—174, 180.
 Gernrode, geometrisierende Kapitelle 153, 176.
 Würfelkapitelle 149, 153, 173.
 Alpirsbach Anfang 13. Jh. 173.
 Altstadt, 2. H. 12. Jh. 173.
 Essen, Münster, Krypta (mit Kernblättern) 144, 149*.
 Faurndau, mit Kernblatt und Voluten 2. V. 13. Jh. 173.
 Hersfeld, Westbau 149.
 Limburg a. d. Hardt, Westbau 149.
 Mainz, Dom 154.
 Münstereifel, Westbau 149.
 Petersberg b. Halle 173.
 Regensburg, St. Stephan, 12. Jh. 173.
 Schwarzhof, mit reichem Ornament 173.
 Worms, Dom, ohne Ornament 173.
 Kapitelle mit Rankenschmuck, Knechtsteden 174.
 Köln 174.
 Magdeburg, Dom, Kapitelle 136, 170.
 — ohne Deckplatte 172.
 — Säulenkapitell 174.
 — Pilasterkapitell mit Kernblatt 174 f.
 — Kelchblockkapitelle mit gestielten Ranken 175.
 — Renaissance des antiken Kapitells 179.
 Kelchblockkapitelle mit romanischen Ranken und breitlappigen Blättern 177.
 Gotisches Kapitellornament 178—180.
 Königslutter, Vorbereitung gotischer Formen 178.
 Seligenstadt, St. Peter und Marzellen, Kapitell unter französ. Einfluß im Chor XIII. Jh. 157.
 Stengelkelchkapitell 178, 180.
BAROCKARCHITEKTUR.
 Konstruierte Risse 107.
 Barockbau in Deutschland 109.
 Süddeutsche Barockkirchen 104.
 Rheinisch-fränkisches Barock 109.
 Neumann, Balthasar, Kirchenbauten 104.
 — Etwashausen 104, 107.
 — Gaibach 107.
 Neumann, Balthasar, Holzkirchener Rotunde 107.
 — Neresheim 105, 108 Anm. 26.
 — Vierzehnheiligen 104 f.
 — Fassade 108.
 — Werneck 104.
 — Pläne zur Hofkirche der Würzburger Residenz 103.
 Würzburger Schloßkirche von B. Neumann und Hildebrandt 104.
 Deutsche Schloßbauten 100.
 Neumann, Balthasar, Stiegenhausanlagen 105.
 — Bruchsaler Schloß 105.
 — Schönbornlust 105.
 — und Hildebrandt, Schloß Werneck 104.
 — Anteil Boffrands 104.
 Hildebrandt, Lukas van, Marmorsaal des Belvedere in Wien 106 f.
 Würzburger Residenz von B. Neumann 99—110.
 — Planung von L. v. Hildebrandt 99.
 — Anteil Ritters 102.
 — Risse von L. v. Hildebrandt 109 f.
 — Fensterfassungen des Erdgeschosses am Stiegenhaus 103.
 — Kaisersaal von B. Neumann 106 f.
 Augsburger Stiche der Würzburger Residenz 103.
 Petrini, Schlößchen in Würzburg 109.
 — Anteil Hildebrandts 100—104, 109.
 — Anteil Welschs 100—103, 109.
Frankreich.
 Skizzenbuch des Villard de Honne-court, Paris, Bibl. Nat. 266.
 Angers, St. Martin, Torbau, Farbiges Wechsel von Steinen 140.
 Karolingische Bauornamentik 140.
Kapitelle:
 Mit doppeltem Blätterkranz, Arles, Museum 142.
 Lémenc bei Chambery, Krypta St. Etienne d'Auxerre 142.
 Germigny-des-Près 143.
 Saint-Romain le Puy 143.
 Musée d'Antiquités zu Soissons 142.
 Cravant près de Loches, Pilaster mit Flechtwerkornament 142.
 L'art roman en France 219.
 L'architecture religieuse en France à l'époque romane 219.
 Bauornamentik 137, 180—190.
 Ornamentik des Außenbaues:
 Chauvigny 189.
 Cosne 189.

- Le Puy 189.
Lyon, Manécanterie, Ende 11. Jh. 181.
Paray-le-Monial 189.
Varax, Saint-Paul 189.
Vezelay 189.
- Portalbauten
Aix, Ende 11. Jh. 184.
Arles, Saint-Trophimes 210.
Avignon, Ende 11. Jh. 184.
Le Puys (Haute Loire), Notre Dame, Portalbogen mit 3 Postamenten 186.
Le Thor (Vaucluse), Sainte-Marie-au-Lac, Ende 12. Jh. 183, 210.
Tarascon, Sainte-Marthe, Ende 12. Jh. 183.
- Antikisierende Ornamentik:
Autun, roman. Kirche 185.
— Kathedrale 189.
Auxerre, Saint-Germain, Glockenturm 184.
Avallon 189.
Avignon, Notre-Dame-Des-Domes, Laterne 182 f.
Boscherville (Seine-Inférieure), Saint-Georges, 2. Hälfte 12. Jh. 189.
Cluny, Abteikirche, Beginn klassizistischer Tendenzen 189.
Antikisierende Ornamentik 11. Jh. Lyon 184.
Tournus, roman. Kirche 185.
— Saint-Philibert, Beginn klassizistischer Tendenzen am Obergeschoß des Turmes 189.
Vaison (Vaucluse), Kathedrale Sainte-Marie, Westfassade, Pilaster mit korinthischen Kapitellen 182 f.
- Rundbogenfriese mit Lisen:
Aosta, Saint-Ours, Turm 205.
Caen, Abbaye-aux-Hommes, Turm 188.
Caen, Saint Etienne, Fassadentürme 187.
Caen, Eglise de la Trinité, Mittelschiff 188.
Ivrea, St. Etienne, Turm 205, 210.
Rojat (Puy-de-Dome), befestigte Kirche, auf Konsolen 11. Jh. 184.
Salignac, daneben antike Säulen 185.
Thaon (Calvados) 188.
Tournus, Saint-Philibert, daneben Pilaster 189.
- Häufung ornamentaler Glieder:
Chauvigny, Saint-Pierre 187.
Civray, Saint-Nicolas, Hauptfassade, Blendbogengalerien, Rundbogen und Säulenordnung 187.
Désert (Provence), Saint Guilhem, Zwerggalerie mit Rundbogen 207.
Eschillais, Kirche 187.
Le Puy, Saint-Michel-D'aiguille, Fassade, Säulenkapitelle und Gesimse, Rundbogen und Lisen 186.
Lyon, St. Martin-D'ainay, Fassade, Ende 11. Jh. 181.
Paray-le-Monial, Chor, Rundbogen mit Lisenen, Pilaster, Säulen, Konsolengesimse 189.
Petit-Palais, Kirchenfassade 187.
- Giebel dreiecke
Nevers, St. Etienne, Nordfassade des Querschiffs vor der Kirche 140.
Vaison, Ste. Marie, 140.
Polythie in Frankreich 190.
Le Puy, Kathedrale, Schichtenwechsel mit Teppichmustern 190.
Lyon, Saint-Paul, Konsolengesimse und Archivoltornamente 2. Hälfte 12. Jh. 183.
Avignon, Brückenskapelle Saint Bénézet, Blendbögen im Innern 183.
Issoire (Puy-de-Dome), Saint-Austremoine, Malerei und Kapitelle des Innern 184.
Chauvigny, Saint-Pierre, Malerei an Wänden und Säulenschäften 186.
Chauvigny, Saint-Pierre, skulptierte und gemalte Säulenschäfte 186.
Avallon, Saint-Lazare, Säule mit Spiralkanneluren, Mitte 12. Jh. 185.
Le Thor (Vaucluse), Sainte-Marie-au-Lac, Säulenschäfte mit gekrümmten- oder Zickzacklinien oder Schuppen, Ende 12. Jh. 185.
Beaulieu-les-Loches (Indre-et-Loire), Abteikirche, Zickzackornament auf den Fensterbögen am Turm 186.
Issoire (Puy-de-Dome), Saint-Austremoine, Reliefs an der Nordfassade des Transeptes 185.
Civray (Vienne) Schachbrett-Verzierungen 186.
Bayeux, Notre Dame, radial gestellte Köpfe 188.
— — — Selbständiges Friesornament unter den Mittelschiff-Arkaden 189.
- Grätenmuster, Bandmuster mit Rosetten, Diamantquader, Flechtwerkmuster, Mäander 188.
Rieux (Charente-Inférieure) Schuppen- und Flechtwerkmuster an den Chorwänden 190.
Normannische Ornamentik 176, 187, 219.
Tours, S. Martin 47.
Französische Kapitellornamentik: 180 f., 190—197.
Korinthische Akanthusblattkapitelle: 179.
Autun (Saône-et-Loire), Saint-Lazare 194.
Avallon (Yonne), Saint-Lazare, Portale 194.
Lyon, Saint-Jean, 12. Jh. 190.
— Saint-Martin D'ainay, Ende 11. Jh. 190.
Saint-Gilles, Westfassade 190 f.
Saint-Savin de Lavedan 196.
Saintes (Charente-Inférieure), Saint-Eutrope 194.
Toulouse (Haute-Garonne), Abtei La Daurade, Kreuzgang 192.
Vaison, Kathedrale Sainte-Marie, Original antike Kapitelle 183.
— Anf. 13. Jh. 190.
Vézelay 194.
- Kernblattkapitelle:
Aix, Saint-Sauveur, Kreuzgang 12. Jh. 191.
Angers (Maine-et-Loire) Abtei Ronceray 195.
Arles (Vaucluse), Eglise des Alyscamps, Laternenaufsatz und Knospenkapitell (Typus IV) 191.
Auxerre, Eglise Saint-Germain, Kernblatt vom Typus I mit Hülle 160.
— (Hüllenkernblatt) 194.
Avesnières (Mayenne) 195.
Conques (Aveyron) renaissancemäßig 196.
Cruas (Ardèche) (normanisch) 197.
Figeac (Lot), Saint-Sauveur 196.
Gassicourt (Seine-et-Oise) Westportal (Typus IV) 12. Jh. 195.
— 196.
La Charité-sur-Loire, Sainte Croix (Hüllenkernblatt) 194.
Le Mans 216.
Lessay (Manche) 196.
Le Thor (Vaucluse), Sainte-Marie-au-Lac, eingeritzt, mit Blattgeknäuel 191.
— mit aufgelegtem Blatt, Ende 12. Jh. (Typus IV) 191.
Lyon, Saint-Jean, 2. Hälfte 12. Jh. 191.

Lyon, Saint-Jean, Typus II, Pilaster im Chor 155.
 — Saint-Martin D'ainay, mit Voluten 191.
 — Manécanterie, mit Streifen, 11. Jh. 191.
 Morienvall (Oise), Notre Dame 195.
 Mouen (Calvados), Saint-Malo 196.
 Nevers a. d. Loire, Saint-Etienne, Flachrelief-Kapitelle 185.
 Saint-Benoit-sur-Loire, renaissance-mäßig, mit Voluten 196.
 Savennières (Maine-et-Loire), Chor der Kirche, 11. Jh. 193.
 Vaison, Cathédrale Sainte-Marie, 12. Jh. 175, 191.
 — Saint-Quentin 191.
 Arles, Saint-Trophime, Kreuzgang: Figurenkapitelle 191.
 Vaison, Kathedrale, pflanzliche Gebilde im Kreuzgang 191.

Kapitelle mit unverbundenen Figuren:

Lyon, Saint-Martin D'ainay, Ende 11. Jh. 192.
 — Saint-Jean, 2. Hälfte 12. Jh. 192.
 Lescure (Tarn), 12. Jh. 192.
 Neuvy-Saint-Sepulchre (Indre), 11.—12. Jh. 192.
 Issoire (Puy de Dome) 192.
 Aulnay (Charente-Inférieure) Saint-Pierre, Abtreppung des Portals 193.
 Sanit-Genou (Indre) Wappentierschema 193.
 Aulnay, Saint-Pierre, Chorfenster Ranken mit Männern 193.
 Civray (Vienne), Saint-Niclas, Westportal, Kapitelle mit verbundenen Figuren 193.
 Rivière (Indre-et-Loire) Kapitelle mit verbundenen Figuren 193.
 Vézelay (Yonne), Sainte Madeleine, Figurenkapitelle 193.
 La Charité sur Loire (Nièvre) Sainte-Croix, Wappentiere in der Chorapsis 194.
 Faltenkapitell 194 f.
 Vézelay (Yonne) 194.
 Gassicourt, Normannisches Kernblatt 195.
 Morienvall, ancienne église abbatiale, Volutenbildungen 196

Italien.

Bauornamentik 137, 198—219.
 L'art roman en Italie 219.
 Bauornamentik in Toskana 198 bis 204, 212.
 Pisa, Les monuments de, au moyen-âge 219.
 — Dom, Außenwände vom Querschiff und Langhaus. Ober-

geschoß des Langhauses und der Fassade 198 ff.
 Lucca, San Michele, antiker Formensinn 200.
 Pisa, S. Paolo al' Orto, Wandpilaster und Bogen an der Fassade 200 Anm.
 — S. Pietro a Grado (Rivo) Rundbogen und Lisenen 200.
 — Campanile, Durchsichtige Galerien 12. Jh. 200.
 Florenz, Umrahmendes Tafelwerk 201.
 Pistoja, S. Giovanni fuor civitas 201.
 Lucca, Wagerechtes Schichtwerk 201.
 Pisa, Wagerechtes Schichtwerk 201.
 — Dom, Gliederung der Wandflächen 201.
 Inkrustation in Toskana 201 bis 204.
 Pisa, Dom 201 f. Anm. 27.
 Florenz, S. Miniato, 201 Anm. f.
 — Baptisterium 202.
 — S. Miniato, Fußbodenmosaik 1207 202 Anm. 28.
 — — Innenwände 203.
 Rom (Cosmaten) 203.
 Palermo 203.
 Venedig 203.
 Bauornamentik in Oberitalien 204 bis 217.
 Lombardische Architektur 204 bis 217, 219.
 Lombardische Ornamentik 219.
 Venedig, Markuskirche, Backsteinwände 204 Anm.
 Murano, Domchor 204 Anm.
 Mailand und seine Monumente 219.
 — St. Ambrosius, Campanile, antikisierende Bauornamentik 2. Hälfte 11. Jh. 184.
 — S. Ambrogio, Atrium 205.
 — Langhaus 205.
 Ravennatische Bauten, hohe Kämpferstücke 148 Anm.

Bogenfries in der Lombardei 204—208.
 Bonate, S. Giulio 205.
 Mailand, S. Celso, Mittelschiff 206.
 Piacenza, Kathedrale, Campanile 205.

mit Lisenen:

Brescia, Rotonda 205 Anm.
 Mailand, S. Ambrogio, Campanile 205, 210.
 Pavia, S. Lanfranco 205.
 Ravenna, Baptisterium, 205 Anm.

und Strebepfeilern:

Borgo, S. Giovanni, 208.
 Ciello d'oro, S. Pietro 208.

mit Säulen:

Como, S. Abbondio, Rundbogen mit Lisenen und mit Säulen 210.
 Mailand, S. Ambrogio, Vorhalle 205 ff.
 Pavia, S. Michele, Fassade 206 f., 210.
 — St. Theodorus 206 Anm.
 — S. Michele, Säulen auf Pilastern an der Fassade 207 f.

mit Zwerggalerien:

Mailand, S. Ambrogio 207.
 Padua, Santa Sofia 207.
 Parma, Kathedrale, Galerien 208.
 Pavia, S. Michele, Fensterlaibungen des Langhauses 209.
 Pisa, Dom, Campanile 208.
 Portalbau 209 f.
 Pisa, Dom, Säulenhallen 209.
 Schutzdächer 209 f.
 Parma, Kathedrale 210, 215.
 Piacenza, Kathedrale, Nebenportale 210.
 Parma, Kathedrale, struktiv-ornamentale Glieder, Blendbögen 210.
 Cremona, Kathedrale, Fassade 211.
 Ornamentik, der Tür- und Fensterlaibungen in der Lombardei 211 f.
 Pavia, S. Michele, Portallaibungen mit Säulen- oder Pilasterreihen, Randleisten 211 f.
 Como, S. Abbondio, Flechtwerkornamente 211.
 Mailand, S. Ambrogio, Kanzel 211 f.
 Parma, Kathedrale, selbständiges Ornament 212.
 Lucca, S. Martino, figürl. Friesen neben dem Hauptportal 212.
 Kapitellornamentik in der Lombardei 213—217.

Ornamente an Kapitellen und Friesen.

Bologna, S. Pietro e Paolo, S. Sepolchro und S. Stefano 210.
 — S. Pietro e Paolo, Kapitelle mit figürl. und pflanzlichen Motiven X.—XII. Jh. 213.
 Mailand, S. Celsius, Kapitelle mit figürl. und pflanzlichen Motiven X.—XII. Jh. 213.
 Pavia, S. Michele, Kapitellornamentik 213 f.
 — S. Giovanni in Borgo, figürl. und Akanthuskapitelle 214.
 Parma, Kathedrale, figürl. und Akanthuskapitelle 214.
 — — Tragbalken der Tonnen der Apsisgalerien mit Tierfiguren 214.
 — — Würfelkapitelle an den Galerien der Westfassade 214 f.

Akanthuskapitell 179.
 Alliate 143.
 Como, S. Abbondio 216*.
 Limine, S. Tomaso, 216.
 Lucca, Kathedrale, Hauptfassade
 150 Anm.
 — S. Martino 218.
 Parma, Baptisterium, 217*.
 — Kathedrale 215.
 Mailand, St. Ambrosio, Emporen-
 kapitell mit gesprengter Pal-
 mette 154.
 Modena, Flechtwerk und Ranken-
 geschlinge 217.

Kernblatt-Kapitell

Agliate, Kirche, 194, 215* ff.
 Bayole, S. Michele 215.
 Bonate, St. Julius 215 f.
 Borgo S. Domino, Tympanon des
 linken Nebenportals 216.
 Brescia, Erlöserbasilika 216*.
 Como, S. Fedele (=St. Afra in
 Speyer) 216.
 Cremona, Kathedrale, Westportal,
 Typus V. 217.
 Eichweddes Kernblatt 217.
 Ferrara 144.
 — (Typus IV.) 217.
 Limine, S. Tomaso 216.
 Lucca 216*.
 Parma, Kathedrale 214*.
 Pavia, St. Lazarus 216*.
 Piacenza, linkes Nebenportal
 (Typus IV) 217.
 Ravenna, Theodorichs Palast 215.
 Rom, St. Lorenzo, Madonna del
 Castello 8. Jh. 215.
 Verona 144 f., 195.
 Zusammenhängend und mit
 Voluten Brescia 216.
 Mailand 216.
 Kapitellornamentik in Tos-
 kana 217 f.
 Pisa, Kathedrale, Außendekora-
 tion 217.
 — original-antike Kapitelle
 217.
 Florenz, S. Miniato al Monte
 Akanthus- und Kernblatt-
 kapitelle 218.

Kernblatt:

Lucca, S. Giovanni 218.
 — S. Martino 218.
 — S. Michele 218.
 — — Fassade 154 Anm.
 Pisa, Baptisterium 218.
 — Campanile 217 f.
 S. Francesco in Assisi 132.
 Florenz, Dom 132.
 — — Kuppellinie 95.
 — Sta. Maria Novella 260, 263.
 — Pal. Medici Baubeginn 266.
 — Loggia de' Lanzi 259.

Florenz, Pal. Vecchio 259.
 Villa Imperiale bei Pesaro 57.
 Michelangelo als Architekt von
 St. Peter in Rom 99.
 — Plan für S. Pietro, Rom 93.
 — Zeichnung zur Kuppel von
 S. Pietro in Rom, Haarlem,
 Teyler-Museum 94*, 95 f., 98.
 Kuppelmodell von S. Peter, Rom
 18. Jh. oder Michelangelo 92
 bis 99.
 Vanvitelli, Arbeiten an Michelan-
 gelos Kuppelmodell von S.
 Peter in Rom nach 1740 99.
 Cossatti, Modell der S. Peters-
 kuppel 95.
 Porta, Giacomo della, Kuppel von
 S. Peter, Rom 93, 95—99.
 Fontana, Domenico Ausführung
 der S. Peterskuppel bis 1592
 95.
 Michelangelo, Portalfassade von
 S. Peter in Rom 98.
 Dupérac, Stich von S. Peter 1569
 95 f., 98.
 Michelangelo, Entwürfe für S.
 Giovanni dei Fiorentini in Rom
 93.
 — Stufenanlage vor der Exedra
 des Bramante 93.
 Bramante, Exedra, Rom 93.
 Nicchione des Belvedere, Rom,
 von Pirro Ligorio 93.
 Michelangelo, Pal. Farnese, Rom
 93.
 Ligorio, Pirro, Villa d'Este in
 Tivoli 96.
 Fontana, Giovanni Modell des
 Kastells zu Udine 1517, 3.
 Venedig, Annakirche 2 Anm. 3.

Andere Länder:

van Campen, Rathaus in Amster-
 dam 116 f.
 St. Gallen, jonisierendes Kapitell
 142.
 Münster in Graubünden, (mit
 Flechtwerk) 142.
 Neuchâtel, Ancienne église collé-
 giale antiker Kunstgeist Mitte
 12. Jh. 181.
 — Romanisches Stilgefühl 196.
 — Romanische Ornamentik des
 Außenbaues 194.
 — Regalissima sedes, Bauorna-
 mentik 12. Jh. 182.
 — — Tympanon mit Tierge-
 stalten 182.

MALEREI.

Deutschland. ♣

Wandmalerei, karolingische 139.
 Gotische Malerei und Skulptur,
 Idealismus und Naturalismus
 in der — 111 f.

Flügelaltäre mit Antonius und Se-
 bastian oder Rochus 42.
 Elsässer Malerei im 15. Jh. 77.
 Meister der Passionszenen Darm-
 stadt, Museum 59.
 Sieben Schmerzen Mariä, Dresden
 57.
 Weißfrauenbild (Kreuzigung),
 Frankfurt 18.
 Gothaer Liebespaar 18.
 Altarflügel mit hl. Antonius
 München, Nat.-Museum 39.
 Marienbild in der Lösungsstube des
 Rathauses in Nürnberg 1458.
 295.
 Gemälde der Gefangennahme im
 Chor der Dominikanerkirche in
 Straßburg (verschollen) ge-
 stochen von Hilarius Dietter-
 lin 1621 (Berlin, München,
 Straßburg, Heidelberg) 20 ff.
 Gefangennehmung, Stuttgart, Ga-
 lerie Nr. 8. 11.
 Dünwegge, Viktor u. Hnrich., Ver-
 suchung des hl. Antonius,
 Xanten, Stiftsk. 39.
 Dürer, Albrecht, Bilder und gra-
 phische Blätter 113 f.
 — die Perspektive in s. Kunst
 113 f.
 — Helleraltar, Frankfurt a. M.
 25.
 Gräff, Hieronymus, Rosenkranz-
 bild auf dem Hochaltar der
 Straßburger Dominikanerkirche
 1505. 21.
 Grünewald, Isenheimer Altar
 Kolmar 10, 16, 19, 24, 31, 34.
 — Engelkonzert 23.
 — Auferstehung und Golgatha 18.
 — Beweinung 10.
 — Flügel mit Antonius und Pau-
 lus 31.
 — Flügel mit Versuchung des hl.
 Antonius 34 f.
 — Kreuzigung, Karlsruhe, Kunst-
 halle 18, 24.
 — Tafeln im Histor. Mus. Frank-
 furt a. M. 24.
 — Dominikanerbild Frankfurt
 a. M. 24.
 — Verspottung Christi, München,
 Alte Pinakothek 9 ff., 20 ff.
 — (?) Gefangennahme, Darmstadt,
 Mus. 23.
 Hausbuchmeister, Perspektive 113.
 — Mondscheinlandschaft auf dem
 Bild Christus vor Kaiphas,
 Freiburg, Weihbischof Knecht
 18.
 Holbein, d. Ä. Perspektive 113 f.
 — Gefangennehmung, Donau-
 eschingen 10.
 — Tafeln, Frankfurt a. M., Hist.
 Mus. 22 f.

Holbein, d. Ä., Sebastiansaltar, München, Alte Pinakothek 114.
 Mäleßkircher, Gabriel, seine Kunst 18.
 Meister von Liesborn, Werkstatt, Kreuztragung aus Lippborg, Münster, Museum 12.
 Pacher, Perspektive 113.
 Pleydenwurf, Perspektive 113.
 — Schönborn-Porträt, Nürnberg, Germ. Mus. 37.
 Schongauer, Perspektive 113.
 — Fresken im Münster zu Breisach 62—80.
 — Verdammte an der Nordwand 62 bis 64, 69, 72 f., 79.
 — Weltgericht an der Innenwand der Westfront 62, 64—66, 69, 74.
 — Selige an der Südwand 62, 66 bis 68, 70—74, 79.
 — hl. Antonius, Kolmar, Mus. 37.
 — Madonna im Rosenhag, Colmar, S. Martin 72 ff.
 Schongauer (?) Fresken in der Kirche von Mülheim a. d. Eis 80.
 Schüchlin, Tiefenbronner Altar 77.
 Stocker, Jörg, Kreuztragung von 1496 aus Ennetach, Sigmaringen 12.
 Viator, Perspektive 113.
 Vogel, Hugo, Wandbilder, Hamburg, Rathaussaal 266.
 Witz, Konrad Hl. Katharina und Magdalena Straßburg, Gem. Gal. 37.
 — Synagoge, Basel, öffentliche Kunstlg. 23 Anm. 12.
 Wohlgemuth, Perspektive 113.
 Zeitblom, Bartholomäus Hl. Valentin, Augsburg, Gem. Gal. 37.

Niederlande

Flandrische Kunst 265.
 Acken, Hieronymus von, Versuchung des hl. Antonius 36.
 Bouts, Gefangennehmung München, Alte Pinakothek 11.
 — Kreuztragung, München, Alte Pinakothek 14.
 Eyck, Eva vom Genter Altar 251.
 — Arnolfini-Porträt, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 238.
 — Paele-Madonna Brügge, Akademie 37.
 Goes Portinari-Altar, Florenz-Uffizien 238.
 Lastmann, Susanna, Slg. P. Delaroff, Petersburg 125.
 Memling, Jüngstes Gericht, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 69 f.
 — Jüngstes Gericht, Danzig, Ma-

rienkirche 69 f., 73 ff., 78 f., 238.
 Memling, Jüngstes Gericht, Bildnis des Angelo di Jacopo Tani 238.
 — Leben Mariä, München, Alte Pinakothek 79.
 — Passion Christi, Turin 79.
 Memling-Schule, Bilder in der Straßburger Gemäldegalerie 79.
 Ouwater, Gefangennehmung, München, Alte Pinakothek 11.
 Roger van der Weyden, Altar in Beaune 69 f., 73 ff., 78 f.
 — Grablegung, Florenz Uffizien 265.
 — Mad. im Rosenhag 73.
 Ovens, J., Gemälde im Rathaus in Amsterdam 116.
 Rembrandt, Werke 114—129.
 — Gemälde und Radierungen vom Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre 124.
 — Nachtwache, Amsterdam, Ryksmuseum 115 f.
 — Johannespredigt (B 215) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 122 f., 126.
 — Beweinung unterm Kreuz (B 245) London, Nat.-Gal. 122.
 — Tobias v. 1645 (B 249), Berlin, K. F. M. 124.
 — Samariter von 1648 (B. 328) Paris, Louvre 123.
 — Fabius, von seinem Vater eine Huldigung verlangend, London, Slg. Newgass 117.
 — Verschwörung des Claudius Civilis, Stockholm, Nationalmus. 116—121.
 Veen, Otto van, Gemälde a. d. Geschichte des Claudius Civilis im Versammlungssaal der Generalstaaten im Haag, gestochen von Tempesta 118.

Italien.

Ober- und mittellitalienische Fresken 133.
 Umbrische Malerei 133.
 Florentinische Frührenaissance 265.
 Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz 331—336.
 Malerei Sardinien im 15. Jh. 134.
 Trecento-Fresken in Assisi 132.
 Astronomische Himmelsdarstellung in der alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz 266.
 Tristan und Isolde-Fresken aus Pal. Teri im Mus. von S. Marco 133.
 Altar mit Anbetung der Hirten, Florenz, Sta. Trinità 236 f.
 Figürl. Malereien im Schlafgemach des Pal. Davanzati, Florenz 133.

Petrarca-Bildnis auf dem Fresko der Kirche in der Span. Kapelle bei S. Maria novella in Florenz 53.
 Fresko mit Petrarca in der Sala dei Giganti zu Padua. 53.
 Kopie eines Trecento Bildes mit Überreichung eines Altars an Papst Clemens, Paris, Sammlung Gaignières 53.
 Profane Bilder aus dem Schloß von Urbino in Berlin, London, Paris und Rom, Pal. Barberini 133.
 Bildnisse berühmter Denker aus dem Schloß Urbino 133.
 Alberti, Perspektive 113.
 — Wandmalereien 333.
 Amalteo, Pomponio, Fresken im großen Saale des Kastells zu Udine 4; 5 Anm. 13.
 Bellini, Jacopo und Giovanni, Perspektive 113.
 — Giov., testa del Redentore aus S. Giorgio Maggiore in Venedig 4.
 Botticelli, Frühling, Florenz, Akademie 265.
 — Geburt der Aphrodite, Florenz, Uffizien 236, 265.
 Brunelleschi, Perspektive 113.
 Caravaggio, Polidoro da, Entwürfe zum Grisaillefries im großen Saale des Kastells zu Udine 4.
 Correggio schwebende und stürzende Figuren 134.
 Cossa, Fresken im Pal. Schifanoja, in Ferrara 233 f., f. f., 256 f., 259, 262, 266.
 — Apollo-Fresko 254 ff.
 — Merkur-Fresko 255.
 — Minerva-Fresko 272.
 — Venus-Fresko 252*, 255 f.
 Francescha, Piero della, Perspektive 113.
 — Fresken in Arezzo 222.
 Fungai, Bern, Hippo, Paris, Rothschild 130.
 Ghirlandajos Fresken 334.
 — in Sta. Maria Novella, Florenz, Geburtsszene 223.
 — — Grisaille-Reliefs mit dem Opfer des Zacharias und Bethlehemitischer Kindermord 222 f.
 — in Sta. Trinità in Florenz 257 f., 259 f., 262 f., 265.
 — Arbeiten im Pal. dei Signori in Florenz 130.
 Giorgione, Perspektive 113.
 Giotto, Bestätigung der Franziskaner-Regel 258 f.
 Grassi, G. B., Fresken im großen Saale des Kastells zu Udine 4, 5 Anm. 13, 8.
 Guariento, Fresko in den Eremitani, Padua 245 f., 271.

Lionardo da Vinci, Perspektive 113 f.
 — Abendmahl, Mailand, S. Maria delle Grazie 122, 126.
 Lippi, Filippo, Fresken 334.
 Lorenzetti, Ambrogio Verkündigung, Siena, Akademie 133.
 Mantegna, Perspektive 113.
 Martini, Simone, Reisealtärchen in der Antwerpener Galerie 53.
 Michelangelo, schwebende und stürzende Figuren 134.
 Parentino, Bernardo, Versuchung des hl. Antonius Rom, Gal. Doria 37 ff., 42.
 Peruginos Werk 129.
 — Beteiligung an den Bernardinstäfelchen, Perugia, S. Bernardino 129.
 — Christophorus-, Pietà-, Geburts- und Kreuzigungsdarstellungen 130.
 — Sebastian, Cerqueto 129.
 — Bilder a. d. Kirche der Gesuati von S. Giusto in Florenz 130.
 — Arbeiten im Pal. dei Signori in Florenz 130.
 — Fresko in der Apsis der alten Peterskirche 130.
 — Fresken in der Sixtina 130, 132.
 — Fragment bei Fred. Anthony White, London 130.
 Pesello, Predellenbild mit Legende des hl. Nicolaus von Bari aus S. Croce Florenz in casa Buonarrotti 9, 15, 19, 21, 23.
 Piazzetta, Oeuvre 6.
 Pisano, Antonio, Fresko im Mailänder Kastell 134.
 Pittoni, Oeuvre 6.
 Pizolo, Perspektive 113.
 Poccetti, Lünettenfresko von S. Marco in Florenz 334.
 — Triumph Davids, Fresko, Florenz, Pal. Pitti 334.
 Pollajuolo, Fresken in Arcetri 222*.
 — Herakles-Darstellungen 222.
 — steinschleudernder David von Locko Park 222.
 Raphael, Gemälde 111.
 — Kreuztragung, Madrid, Museum 14.
 — Spasimo di Sicilia, Madrid, Prado 14 Anm. 11.
 — Sibyllenfresko in S. Maria della Pace, Rom 332.
 — Disputa, Rom, Vatican 134.
 — Heliodor, Rom, Vatikan 334.
 Raphael-Schule, Konstantins schlacht, Rom, Vatican. Stanzen 223.
 Rosso, Himmelfahrt Mariä, Florenz, Vorhof S. Annunziata 332.
 — Prophetenfresko in S. Maria della Pace, Rom 332.

Rubeis, G. B. de, Gemälde der Kassettendecke im großen Saale des Kastells zu Udine 4.
 — Restaurierung von Tiepolos Fresken ebenda 3 Anm. 4.
 Signorelli, schwebende und stürzende Figuren 134.
 Spagna, Ancaianibild, Berlin, K. F. M. 131.
 Taddeo di Bartolo, Fresko im Pal. Pubblico in Siena 243* f.
 Tiepolo, Werke in Friaul 8.
 — Werke für Udine 2 f.
 — Freskenausstattung der Kapelle des Altarsakramentes der Domkirche in Udine 3, 7.
 — Fresken der Purità-Kap. zu Udine 5.
 — Ausmalung des erzbischöflichen Palastes in Udine 2, 7.
 — Fresken im großen Saale des Kastells zu Udine vor 1732. 1 ff.
 — Grisaille mit einer Gruppe von Kriegerern (Magiern) 3 Anm. 5 und 4 ff.
 — Grisaillefiguren auf den schmalen Wandflächen gegen die Ecken 5 f.
 — Grisaillemalerei über der mittleren, gegen N gehenden Tür 7.
 — 4 Medaillons über den großen Fenstern der beiden Frontseiten 7 f.
 — Restaurierung der Fresken 3 f.
 Tiepolo, Arbeiten in den Palästen und Villen der venezianischen Statthalter in Udine zwischen 1720 und 32 7 Anm. 16.
 — Josuabild, Mailand, Mus. Poldi-Pezzoli 3 Anm. 5.
 — Hl. Benedikt und hl. Scholastica, Venedig, Annakirche 2 Anm. 3.
 — Deckengemälde im Stiegenhaus der Würzburger Residenz 109.
 — Restaurierung von Giov. Bellinis testa del Redentore aus S. Giorgio in Venedig 4.
 Tizian, Perspektive 113.
 Vaga, Perin del, Durchzug durch das Rote Meer, 1523, Florenz, casa del March. Ugucioni 332.
 Viti, Timoteo, Vernichtetes Fresko 332.
 — Gethsemanebild bei Col. Legh, Cheshire 131.
 Viti (?), Prophetenfresko in S. Maria della Pace, Rom 332.

GRAPHIK.

Rembrandts graphisches Werk 121—128.

Zeichnungen.

Handzeichnungen alter Meister im Kupferstichkab in Dresden 271.
 Burgkmayr, Kopie des Merkurblatts der Mantegna-Spielkarten für seine Planetenfolge 272.
 Dietterlin, Barthel, Zeichnung der Gefangennahme nach einem verschollenen Gemälde im Chor der Predigerkirche zu Straßburg 1621 21.
 Dürer, Zeichnung, Tod des Orpheus, Hamburg L. 159 265.
 — Kopien nach den Mantegna-Spielkarten (Lippm. 210—218), London, Brit. Mus. 272.
 Gothardt, Mathis, alias Nithardt, Mühlenzeichnung für Magdeburg 26.
 Grünewald, Zeichnung in Oxford 24.
 — Studie zum hl. Antonius, Göttingen, Slg. Ehlers 24.
 — Studie zu einem Jakobus, Dresden, Kupferstichkab. 24.
 Hausbuchmeister, Mittelalterl. Hausbuch in Wolfegg 18, 29.
 — Skizzenblatt mit 2 Szenen aus König Maximilians Brügger Gefangenschaft, Berlin, Kupferstichkab. 266.
 Thoma, Hans, Zeichnungen zu den »Federspielen« 60.
 Uffenbach, Ph., Handschreiben Frankfurt a. M., Barthol.-Stift Nr. 409 24.
 Rembrandt, Zeichnungen 123—128.
 — Grablegung ehem. Slg. Noll, Frankfurt 127.
 — Federzchg. Jakob u. der blutige Rock Josephs, Berlin, Kupferstichkab. (HdG 29) 127.
 — Zeichnung nach Lastmanns Susanna (HdG 45) Berlin, Kupferstichkab. 125 f.
 — Zeichnung der Verkündigung (HdG 47) Berlin, Kupferstichkab. 128.
 — Vorzeichnung zum Hundertgildenblatt, Berlin, Kupferstichkab. (HdG 56) 122.
 — Berliner Samariterzeichnung von 1644 (HdG 61) 123.
 — Zeichnung von 1635 nach Lionardos Abendmahl (HdG 65) Berlin, Kupferstichkab. 125 f.
 — Federzeichnung Kreuztragung, (HdG 71) Berlin, Kupferstichkab. 127.
 — Rötzelzeichnung Ecce Homo (HdG 221) Dresden, Kupferstichkab. 125.

- Rembrandt, Zeichnung der Be-
weining (HdG 224) Dresden,
Kupferstichkab. 127.
— Zeichnung der Grablegung (HdG
225) Dresden, Kupferstichkab.
127.
— Rötzelzeichnung (HdG 297) nach
Lionardos Abendmahl, Dresden
Kupferstichkab. 122, 124 ff.
— Vorzeichnungen zum Bataver-
schwur, München, Kupferstich-
kab. (HdG 409—412) 118—121.
— Zeichnung einer kranken Frau
im Bett (HdG 418), München,
Kupferstichkab. 124, 126 f.
— Zeichnung einer jungen Frau
im Bett (HdG 527), Weimar
127.
— Vorzchg. zum Pariser Sama-
riter (HdG 605) Paris, Louvre
123.
— Federzeichnung Bayonne,
Bonnat (HdG 687) 122 f.
— Zeichnung Salomos am Sterbe-
bett Davids (HdG 830), Chats-
worth 124, 128.
— Vorzchg. zum Pariser Sama-
riter (HdG 885) London, Brit.
Mus. 123.
— Vorzeichnung zum Pariser Sa-
mariter (HdG 1350) Rotterdam,
Mus. Boymans 123.
— Zeichnung des Hiob (HdG 1548)
Stockholm 124 f.
— Zeichnung der Gefangennahme
Christi (HdG 1569), Stockholm
127.
Rembrandt-Schüler-Zeichnungen
128.

Italien.

- Zeichnungen der Umbrer 129—132.
Venezianisches Skizzenbuch 130 f.
Zeichnung eines Boticelli-Schülers
nach einem antiken Relief,
Chantilly, Museum 221*.
Buontalenti, Zeichnungen 265.
Butteri, Giov. Maria, 2 Zeich-
nungen zu seinen Gemälden
am Katafalk Michelangelos,
Budapest, Museum 134.
Genga, 5 Zeichnungen 131.
Grimaldi, Codex mit Zchg. nach
Peruginos Fresko in der alten
Peterskirche, Mailand Ambro-
siana 130.
Lippi, Filippino, Laokoon-Zeich-
nung, Florenz, Uffizien 226 f.*
Perugino, Zeichnung N 82, Paris,
Louvre 130.
Piazzetta, Zeichnungsvorlagen für
die Tasso-Ausgabe, Venedig,
Albrizzi 1745 6 f.
Pinturicchio-Kreis, 28 Zeichnungen
131.

- Pisanello, Zeichnungen 248.
Pisano, Antonio, 2 Zeichnungen
im Louvre 134.
Raffaels Werk in s. Zeichnungen
129.
— Zeichnungen nach dem Apoll
von Belvedere 134.
Santi, Giovanni, 4 Zeichnungen
131.
Spagna, 16 Zeichnungen 131.
Tiepolo, Zchg. zweier Magier im
Skizzenbuch, Berlin, Kupfer-
stichkab. 5.
Tizian, Zeichnung eines Jünglings
mit Lanze, Braun Nr. 436,
Paris, Louvre 5 Anm. 14.
Viti, Timoteo, Zeichnungen in
London, Paris und Hamburg
131.

MINIATUREN UND HAND- SCHRIFTEN-ILLUSTRATION

- Buchmalerei, karolingische 138.
Karolingische Buchornamentik
138 f.
Initialen, karolingische 142.
Regensburger Buchmalerei 270.
Handschriftenornamentik 219 f.
Handschriften-Illustration 14. Jh.
242.
Miniaturen 15. Jh. mit Hermes 254.
Französische Miniaturen 134.
Heures des Duc de Berry 245. 247.
Miniaturmalerei am Hofe der Este
in Ferrara 271.
Bildnisminiaturen der Münchener
Residenz 327.
Adahandschrift, Trier 138.
Evangeliar Karls d. Gr., Wien,
Schatzkammer 138.
Episcopale 1470/75, Aschaffen-
burg, Schloßbibliothek 18.
Breviarium Moguntinum von 1480.
Gotha 18.
Gerung-Bibel, Gotha, Miniatur fol.
28, Verklärung auf Tabor 18.
Heß, Martin, Titelbild zu *der
schwangeren Frauen Rosen-
garten* von Euch. Röslin 1511
25.
Malereien im Nürnberger Ge-
schlechterbuch von 1533—36
von Hieron. Beheim d. Ä.,
Conrad Haller, Erasmus Kyr-
bach, Georg Pencz, Hans
Plattner und Nikolaus Stör 115.
Beutelbuch, Nürnberg, Germ. Mus.
und München, Hof- und Staats-
bibliothek, Breviare 15. Jh. 37.
Hypnerotomachia Poliphili 17.
Biblia pauperum, München, cod.
lat. 23426 — cod. lat. 23476
cod. c. pict. 72 b 80.
Dresdener und Heidelberger
Sachsenspiegel 35 43.

- Münsters Kosmographie 133.
Schedels Weltchronik 133.
Schedel-Collectaneen nach Ci-
riacus Cod. Monac. lat. 716. 253*.
— Merkur-Zeichnung 272.
Dürer, Wiener *Kunstbuch* (Lipp-
mann 420) Hermeszeichnung
254, 272.
— Gallischer Merkur 272.
Feldbuch der wundartzney des
Hans von Gersdorff, Straß-
burg 1517 41.
Planetengötterbilder im nieder-
deutschen Kalender von 1519
266.
Holzschnitt der Jünger in Geiler
von Kaysersbergs Postill 1522
37, 40, 43.
Reisebücher 24.
Venezianische Buchillustration im
Settecento 6 Anm. 15, 8.
Albricus-Illustrationen 241—246,
249 f., 252, 254, 257, 269 f.
Handschrift des Albricuskreises
Ende 15. Jh., Dianabild, Gent,
Bibl. der Kathedrale 259 f.*,
272.
Handschriften des Ovide moralisé
270.
Ovidhandschriften mit Albricus-
Illustrationen, Paris, 6986 um
1370 242, 250* f., 255.
Ovide-moralisé mit Albricus-Illu-
strationen, Cod. Vat. Reg. 1480
um 1370 241* ff., 246 f.
Ovide Moralisé, Brügge, Colard
Mansion 1484 (Hain 12 164)
Tod des Orpheus 225*.
Ouidio Metamorphoseos uulgare
(Ven. 1522), Holzschnitt mit
Merkur 272.
Ovid- und Terenz Ausgaben 14. Jh.
242.
Handschriften des Valerius Maxi-
mus 242.
Bilderchronik eines florentinischen
Goldschmieds 265, 269.
— Raub der Helena 237* f.
Petrarca-Bildnis im lat. 6069 F
der Bibl. Nat., Paris 52 f.
Petrarca in der Markusbibl.
(Marc. lat. Cl. VI n. 86) 53.
Petrarca-Bildnis im Cod. 101
(De viris) der Bibliothek in
Darmstadt 53.
2 Miniaturen in einem liber rerum
memorandum a. d. Pavese-
Bibliothek, Paris, Bibl. Nat.
lat. 6069 T. 53.
Miniatur mit Petrarca auf dem
Vergil aus seinem Besitz in der
Ambrosiana 53 f.
Miniatur *Tod des Laokoon*
Riccardianischer Vergil, Flo-
renz, Cod. 492 226, 268, 272.

Virgildrucke 24.
 Picatrix-Handschrift, Krakau Cod.
 793 DD III 36 S. 379, Jupiter-
 Darstellung 228ff., 232 f.
 Cod. Reg. 1283 231, 268 Anm. 15.
 Schach-Zabelbuch des Königs Al-
 fons des Weisen 1283 233, 269.
 Cod. Monac. lat. 14271, München
 242* f.
 Planeten-Darstellungen im Dresdner
 Kupferstichkab. um 1420
 244*—247, 250 f.
 Ital. Venusdarstellung im Cod.
 Monac. germ. 398, München
 245* f., 271.
 Liber physiognomiae, Real Bibl.
 Estense, Cod. Modenes. Hs.
 DCXCVII, Miniatur mit
 Venus-Darstellung 245* f., 271.
 Codex Reginensis 1290, Oberitalien
 um 1420, Rom 246 f.* f., 250 f.
 Miniatur a. d. Chevalier au cygne
 256.
 Cod. Monac. gall. 19, Mars und
 Venus-Darstellung, München
 272.

Holzschnitte.

Holzschnitte und Schrotblätter a.
 d. Univ.-Bibl. Breslau 43.
 Einzelholzschnitte 15. Jh. in der
 Staatsbibl. München 43.
 Holzschnitte 15. Jh. in der Landes-
 bibl. Stuttgart 43.
 Einblattdrucke 15. Jh. mit dem
 hl. Antonius und Kranken 34.
 — hl. Antonius (Schmidt 29) 39.
 — hl. Antonius auf dem Thron
 (Schmidt 1 u. 30) 34.
 — hl. Apollonia (Weigel 101) 37.
 Ars moriendi (Weigel 233) 32.
 Holzschnitte 15. Jh. mit Hermes-
 Darstellungen 254.
 • Holzschnitt mit Versuchung des
 hl. Antonius c. 1474, Leidinger
 Nr. 25, München, Hof- und
 Staatsbibliothek 37.
 Holzschnitt des hl. Antonius 1468,
 Schreiber Nr. 4, Stuttgart,
 Landesbibliothek 37.
 Behaim, Sebald, Jungbrunnen 90.
 Dürer? Holzschnitt von 1492 mit
 hl. Hieronymus 114.
 Gräff, Jeronimus; Apokalypse 22.
 Rosselli, Francesco, Stadtplan von
 Florenz (Holzschnitt spät. 15.
 Jh.) 132 f.
 Holzschnitt von ca. 1480 aus
 Rossellis Verlag 133.
 Ansicht von Rom in Mantua nach
 1480 133.

Kupferstiche und Radie-
 rungen.

Einzel-Metallschnitte (Schrot-

blätter) 15. Jh. in der Staats-
 bibl., München 43.
 Einzel-Metallschnitte, hl. Antonius
 (Leidinger 26) 37.
 — hl. Barbara (Leidinger 28) 37.
 — hl. Antonius (Weigel 329) 34.
 — Kreuzigung, Breslau, Univ.-
 Bibl. (Molsdorf 10) 37.
 Dietterlin, Barthel, Ornament-
 stiche und Karikaturen 22.
 Dürer, Hieronymus im Gehäus 114,
 — Melencolia I 114, 232 f., 269.
 E. S., Madonna v. Einsiedeln 68.
 70, 78 f.
 — Spielkarten 78.
 FVB Versuchung des hl. Antonius
 37.
 Schongauer, Große Geburt Christi
 71.
 — Stich der Mariä Verkündigung
 72.
 — Große Kupferstiche 73.
 — Versuchung des hl. Antonius 74.
 — Knieender König B 6 74.
 — Passionsfolge B 9—20 74.
 — Maria unter dem Kreuz B 24
 74.
 — Hl. Stephanus B 49 74.
 — Bischofsstab B 106 74.
 — Weihrauchfaß B 107 74.
 Meckenem, Israel von, Stich der
 Kreuztragung 13.
 Rembrandt, Hundertguldenblatt
 122, 125.
 — Radierung, Verkündigung an
 die Hirten (b. 44) 123.
 — Emausradierung v. 1654 126
 Anm.
 — Rad. Verlorener Sohn v. 1636
 (B 91) 124.
 — Radierung der Traumerzählung
 Josephs (b. 37, 1638) 127.
 Rubens-Stiche und -Holzschnitte
 326.
 Venezian. Kupferstich im 15. Jh.
 271.
 Oberitalienischer Kupferstich, Der
 Tod des Orpheus 225*.
 Agostino Veneziano, Stiche 56.
 Dente, Marco, Stiche 56.
 Mantegna-Spielkarten 249 f* f*,
 252 f*, 255, 257, 271 f.
 — Mercur, Serie E 252 f*.
 — — Serie S 252 f*.
 — Venus Serie E 251* f.
 — — Serie S. 251* f.
 — Kupferstich der Grablegung
 224*.
 — Triumph Caesars 334.
 Marc Anton, Stiche 56.
 Raffael, Stich, Bethlehemischer
 Kindermord 333.
 Stiche nach Rosso 332.
 Tempesta, Stiche nach den Ge-
 mälden a. d. Geschichte des

Claudius Civilis im Versamm-
 lungssaal der Generalstaaten
 im Haag 118.

Tiepolo, Radierungsfolge der
 Scherzi di Fantasia 4 f.

— Capricci 5.

Vaga, Perin del (nicht Salviati),
 Stich der sog. Iphigenie
 (Bartsch XV, S. 261 Nr. 43)
 332.

PLASTIK.

Sarkophag, ehem. bei Sta. Maria
 in Araceli in Rom (jetzt Wo-
 burn-Abbey) 221*.

Niobiden-Pädagoge, Florenz, Uffi-
 zien 222.

Laokoongruppe, Rom, Vatican 226.
 Zeus von Olympia 229.

Hermes-Relief von Panticapée,
 Odessa, Museum 253*, 271.

Rosse von S. Marco, Venedig 256.

Meleager-Sarkophag, Florenz 263.

Merowingische und karolingische
 Plastik 220.

Chartres, Figuren des Haupt-
 portals 111.

— Ritter vom südl. Querhaus-
 portal 111.

Luxuria, Paris, Notre Dame 246.

Naumburg, Dom, Stifterfiguren
 111.

Plastik zu Dürers Zeit 114.

Schnitzwerk vom Isenheimer Altar,
 Kolmar 31. 34.

— hl. Hieronymus 37.

Grünwald (?), Büste eines Mannes
 Straßburg, St. Marx 35.

Gumpp, Sixtus, Hochaltar im
 Münster zu Breisach 62, 71.

Kraft, Adam, Kreuztragungsrelief
 aus dem Zeughausgraben,
 Nürnberg, Sebalduskirche 13.

Pacher, Altar von S. Wolfgang 114.

Riemenschneider, Grabmal Bischof
 Rudolfs, Würzburg, Dom 320.

Stoß, Veit, Gefangennahme 1499,
 Nürnberg, Chor der Sebaldus-
 kirche 23 Anm. 13.

— — Gefangennahme 1486 (?) 23.

Vischer, Peter, König Artus,
 Innsbruck, Franziskanerkirche
 111.

Statue des Johannes vom Hoch-
 altar der Jacobskirche in
 Rothenburg 37.

Schnitzaltäre in Haltern, .

Osnabrück, Marienkirche und
 Schwäbisch Hall, Michaels-
 kirche 13.

— Heiligenschrein, Sankt Anton
 34.

— Niederländische 13 f.

Sluyter, Claus, Grabfiguren 18.

Italien.

Lombardische Plastik 219.
 Donatello, David im Museo Nazionale, Florenz 237.
 — Hl. Georg, Florenz, Bargello 111.
 — Gattamelata in Padua 236 f.
 — Grablegung 224.
 — Kanzel von S. Lorenzo, Florenz 237.
 — Kirchenväter an den Sakristeithüren von S. Lorenz, Florenz 224.
 — Reliefs im Hof des Pal. Riccardi, Florenz 237.
 — Statue der Dovizia 133.
 Fortuna an der Fassade von Sta. Maria Novella, Florenz 262.
 Grabmal des Marco Pio in Carpi um 1450 134.
 Michelangelo, Pietà des Pal. Rondanini in Rom 97.
 — Crucifix für S. Spirito, Florenz 58.
 Medaille Gregors XIII. mit Michelangelos Entwurf der Peterskirche 95 f.
 Niccolo Fiorentino, Medaille für Lor. Tornabuoni 272.
 Pisanello, Medaillen 248.
 Robbiastatuen 133.
 Rosselino, Ant., Werkstatt, Büste des Franc. Sassetti, Florenz, Bargello 260 f. f., 272.
 San Gallo, Grabmal Franc. Sassettis in Sta. Trinità, Florenz 260 f., 263.
 Serpotta, Stukkatoren 7.
 Stukkatoren um 1730 7.
 Verrocchio, Colleoni, Venedig 236.

KUNSTGEWERBE.

Hellenist. Bronze, Paris, Cab. des Medailles 222*.
 Antike Masken 224*.

Antikes Vasenbild aus Chiusi mit Tod des Orpheus 226.
 Münzen römischer Kaiser mit Jupiter auf dem Adler 229.
 Assyrische Glocke 230*.
 Aachen, Dom, Bronzegitter 154 Anm.
 Hildesheim, Bernwardsche Erzthüren 151.
 Stein- und Tonmodel als Kuchenformen 80—92.
 Lebkuchenformen um 1500 Nürnberg, Germ. Museum 82
 Steinwürfel von etwa 1420, Frankfurt, Hist. Mus. 82 f. 86.
 — Wien, Slg. Figdor 82 f.

Kuchelsteine im Hist. Mus. in Frankfurt a. M.:

— Claus Stalburgs 83 ff.
 — »Der Waldbruder« 1523 von Hartmann Kistener, 86, 88, 89* f.
 — »Im Bade« 1530 von Hartmann Kistener 88 f*.
 — »Das Gelage« 1586 90 f*.
 — »Der Gimpelfang« 1604? von Hans Vermeiden oder Vermeil? 91* f.

Habeltzheimer, Friedrich, d. Ä., Hostienbehälter für die Sebalduskirche in Nürnberg 1391 114.

— Sebaldußarg, Nürnberg 115.
 Vischer, Peter, Fuggergitter im Nürnberger Rathaus 115.
 Tucherfenster, 1481, von Albrecht Söldner, St. Lorenz, Nürnberg 279.

Glasfenster von Jacob Sprüngli, Nürnberg, St. Lorenz 279.

Chorfenster, St. Lorenz, Nürnberg 279.

Burgundische Teppiche mit Darstellungen der Alexandersage, Rom, Pal. Doria 266.

Brüsseler Wandteppiche 16. Jh. in Wien(?) nach Rossos Entwürfen 332.

Wandteppiche 16. Jh. aus Fontainebleau in Wien(?) nach Entwürfen Primaticcios 332.

Cassoni 15. Jh. mit Hermesdarstellungen 254.

— mit Neptun 272.

Odyseus - Cassoni, Wien, Slg. Lanckoronski 272.

I Costumi Teatrali per gli Intermezzi del 1589 265.

Gonfalone di San Francesco Perugia, 1464 38.

Umbrische Pestfahnen 43.

Intarsien im Schloß von Urbino 133.

Perugino, Glasfenster in der Kirche der Gesuati von S. Giusto in Florenz 130.

Christl. Altertümer XVII. und XVIII. Jh. im Nationalmuseum in Sofia 47—52.

Messingplatte mit dem hl. Nikolaus von Myra XVI.—XVII. Jh. 49.

Epigonation v. 1635/6, Sofia, Nationalmuseum 47 ff.

Epigonation von 1727, Sofia, Nationalmuseum 49.

Antimension von 1727, Sofia, Nationalmuseum 51 f.

Tabula buxea, Mitte 18. Jh., Grenoble, Stadtbibliothek 50.

Verschiedenes.

Perspektivische Konstruktionsweisen im 15. Jh. 133.

Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei 111 f.

Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 132 ff.

VERZEICHNIS DER KUNSTSCHRIFTSTELLER.

Abû Ma'sar 235 f.
 Adamy, R. 219.
 Adler, F. 141, 219.
 Ahlenstein-Engel, Elisabeth 135 bis 220.
 Albricus 238—246, 249 f., 252, 254—257, 269 ff.
 Alexoudis, Anthimos 51.
 Alfonso el Sabio 228.
 Alker, H. R. 96, 98 f.
 v. Amira, Karl 43.
 Anastasijević, D. N. A. 48.

Baas, Karl 43.
 v. Babo 43.
 Bach 72.
 Back 59.
 Bakker, M. J. F. 129.
 Bartsch 271.
 Batt 43.
 Baum 113, 191 ff., 195 f.
 Baumgartner, Alex 269.
 Bees, Nikos A 48, 52.
 Behrs 78.
 Berler, Maternus 43.
 Bersuire 244.

v. Bezold 137, 153, 164, 219.
 Bidez, J. 270.
 Biehl, W. 134, 266.
 Bock 317.
 Bock, Franz 35, 42 f., 220.
 v. Bode, Wilhelm 80—84, 86 f., 89, 126, 128, 134, 219, 325.
 de Boer 266, 270.
 Bösch 306, 311, 315.
 Boisseree, S. 220.
 Boll, Franz 268 f.
 Boll, Walter 109 f.
 Bombe, Walter 38, 43, 133.

- Borghini 331.
 Bothe, Friedrich 80—92.
 Bredius 128.
 Brinckmann 46.
 Brinckmann, A. E. 92—98, 105.
 Brockhaus, Heinrich 132 f.
 Burckhardt 71, 77, 200, 202 f., 209, 211, 213, 216—219, 227, 255, 272.
 Casanova, E. 266.
 Cattaneo 143.
 de Caumont 137.
 Champollion-Figeac 50.
 Charcot, J.-M. 43.
 Chaucer 244, 270.
 Chavant 43.
 Chevalier 271.
 Clapp, Fred. Most 333.
 Clemen, Paul 139—142, 220.
 Colvin, Sidney 265, 269, 271.
 Cumont, Franz 268.
 Curjel, Hans 43.
 Cyriacus von Ancona 252, 254.
 Damrich, Johannes 36, 38 f., 43.
 Daremberg 224.
 Dartein 205 f., 211, 215 f., 219.
 Darzel, Alfred 268.
 Dehio 108, 136, 141, 143, 147, 149, 153 f., 155, 157 Anm., 164—170, 172 ff., 176, 178, 180 f., 183 f., 187, 189 f., 192—198, 201—210, 215 f., 218 f., 331.
 Dettloff, Felix 115.
 Devrient 79.
 Diederichs, Eugen 43.
 Dimitzas, Margaritis 50, 52.
 Doege 35.
 Doehlemann, Karl 114.
 Dohme, Robert 219, 220.
 Dornbusch 81, 86 f.
 Dozy-de Goeje 268.
 Durm 95 ff.
 Dvořák, Max 111 f., 325, 328.
 Ebstein, Wilhelm 43.
 Eckert, Georg 99—110, 103 f.
 Effmann 147 f., 153, 219, 330.
 Eichwede, E. M. 144 f., 217, 219.
 Eicken 148.
 Eitenbenz 43.
 Fastenau, Jan 219.
 Feulner 107.
 Fischel, Oscar 129—132, 134.
 de Fleury, Rohault 200, 219.
 Förster, R. 270.
 Fontana, Carlo 97.
 Frankl, Paul 47, 158.
 Frey, Dagobert 92 f., 95—98.
 Fries, Fr. 77 f.
 Frimmel, Theodor 272.
 Gall 47.
 Gedeon, M. 50.
 Geffcken, Johannes 270.
 Geisenheimer 134.
 Gelzer, H. 51.
 v. Geymüller 92, 97.
 Giehlow 232, 269.
 Giesau, H. 219.
 Gladbach 219.
 Goetz, W. 56, 314.
 Goldschmidt, Adolph 325, 332.
 Gopčević, Sp. 50.
 Grein, W. 154, 219.
 Grimm, Jakob 43, 56.
 Grimschitz, Bruno 107.
 Gümpel, Albert 114 f., 273—323.
 Gutmann, Karl 62—80.
 Haack, Friedrich 114.
 Habicht 104.
 Haeser, Heinrich 43.
 Hagen, O. 9 ff., 43.
 Hamann, Richard 43, 122 f., 136, 150, 170 ff., 174—180, 220.
 Hampe, Theodor 115.
 Hartung, H. 219.
 Hasse, E. 69 f., 77.
 Hauréau, M. 269.
 Hausmann, S. 219.
 v. Hausmann 220.
 v. Heideloff, C. 219 f.
 Heidrich 37, 43.
 Heisenberg, A. 50.
 Heiss, Aloiss 272.
 Henkel, M. D. 129.
 Herrmann Herm. Jul. 271.
 Hettner, Otto 134.
 Hildebrand, Ad. 129.
 Hind, Arthur Mayger 271.
 Hofstede de Groot 128.
 Holländer 35, 43.
 Hopf, Karl 48.
 Hülsen, Christian 133 f.
 Humann, G. 142, 149, 219.
 Jahn, O. 272.
 Janitschek 138.
 Jireček, Constantin 48 f., 51.
 Johann v. Salisbury 256.
 Jubinal 79.
 Justi, Ludwig 131.
 Kämmerer, Ludwig 72.
 Kallenbach 157.
 Kauffmann, Hans 129.
 Kautzsch, Rudolf 153, 328, 330.
 Keller 104.
 Kerameus, Ath. Papadopoulos 50.
 Kern, G. J. 133.
 Kirchhoff 50.
 Knapp, Joseph Armin 51.
 Koetschau, Karl 109.
 Kraus, F. H. 62, 65 f., 69, 72, 220.
 Kristeller, Paul 271.
 Kugler 137, 219.
 Kuhn, Alb. 43.
 Kutschera - Woborsky, Oswald 1.
 Kutschmann, Th. 219.
 Lamprecht 220.
 Lange, J. F. 220.
 Lange, K. 57.
 Lanzi 331.
 Lassus, J. B. A. 268.
 Lasteyrie, R. 140, 142 f., 189, 219.
 Lavardine, Hildebert von 239.
 Leidinger, Georg 37, 43.
 Leitschuh 317, 320.
 Lermolieff 131.
 Lill, Georg 329.
 Lindenschmidt, L. 219.
 Lohmeyer, K. 99—102, 105 f., 109 f., 115.
 Ludwig 266.
 Lübke 72, 137.
 Luthmer, F. 219 f.
 Lydgate 244, 270.
 Maas, Ernst 270.
 Maass 240.
 Mader, Felix 329.
 Mâle, Emile 271.
 Manilius 254 f.
 Manteuffel, Zoege von 134.
 Marquand, A. 134.
 Marsiglio Ficino 227, 232.
 Martin, Alfred 9, 140.
 Martin, Camille 181 ff., 185—192, 194, 196, 206, 211 f., 219.
 Matković, Peter 51.
 Meder, J. 128.
 Meier, P. J. 45 f.
 Meige, Henry 43.
 de Mely 77.
 Mertens, Franz 137, 219.
 Meydenbauer, A. 329.
 Meyer, Elard Hugo 43.
 Meyer-Schwartau 154 f., 219.
 Michel, André 219.
 Miskolczi, Jul. 51.
 Moller 219.
 Molsdorf, Wilhelm 43.
 Mone 43.
 Morelli 132.
 Moutaftschiw, P. 47, 49 ff.
 Mummenhoff, Ernst 114.
 Neckam, Alexander 238 f.
 Neeb, Ernst 328.
 Neumann, Carl 115—129.
 Noack, Werner 331.
 Nolhac, Pierre de 52 f., 270.
 Nordhoff, J. B. 220.
 Oldenbourg, Rudolf 323—327.
 Orbaan 96.
 Osannus, Frid. 270.
 Otte 137.
 Overbeck, J. 268.
 Pachinger 42 f.

- Panofsky 269.
 Parfait 79.
 Paulus 220.
 Peltzer, Alfred 113.
 Petrarca 244.
 Petzet 271.
 Pfister 99, 101—104, 108.
 Pinder, Wilhelm 330.
 Pingaud, L. 271.
 Poggi 132.
 Poleni 95.
 Politis, N. G. 52.
 Popp, Anny E. 336.
 Printz 265, 268.
 v. Quast 219.

 Radojčić, Nikola 48 f.
 Ranke 219.
 Raschke, Robertus 270 f.
 Rathgens 149, 152.
 Reinach, Salomon 271.
 Richard, Anton 43.
 Richer, Paul 43.
 Rieffel, F. 57.
 Riegl, Alois 135, 219.
 Rintelen 56.
 Ritter 268.
 Rivoira 219.
 Rizos, A. 47.
 Robert, Ruprich 219.
 de Roever 116.
 Rolfs 43.
 Roscher, W. H. 269.
 Romussi, Carlo 219.
 de Rossi, G. B. 272.
 Roth, Karl 43.
 Ruelle, Em. 268.

 Sackur 98.
 Saglio 224.
 Salesbury, Joh. von 239.
 Sathas, K. N. 48.
 Sauer 68.
 Saxl, Fritz 120, 123 f., 220—272.
 Schäfer, C. 146, 219.

 Schmarsow 129 f., 132, 220, 265.
 Schmidt, Heinr. Alfred 10 ff., 39, 42, 78.
 Schmidt, Karl Ludwig 49.
 Schmidt, W. 43.
 Schmidt-Degener, F. 117.
 Schnaase 111, 137, 202.
 Schneider, Friedrich 219, 328.
 Schottmüller, Frida 134.
 Schreiber, W. L. 43.
 Schubring, Paul 35, 39, 42, 132, 134, 268, 272.
 Schulenburg, Werner v. d. 52 f.
 Schulz, Hugo 43.
 Schuritz, Hans 113 f.
 Schwartzberger, A. 219.
 Sedlmaier 99, 101—104, 106, 108.
 Seesenberg 220.
 Seidlitz 122.
 Servius 250.
 Sighart, J. 141, 219.
 Simmel 220.
 v. Sinner, Rud. 42.
 Six, J. 126.
 du Sommerard 189.
 Springer 137.
 Staigmüller, H. 113.
 Staveren, Augustinus van 270.
 Stierling, Hubert 115.
 Storck, W. F. 55—61.
 Strigl 148.
 Stückelberg 219.
 Sudhoff, Karl 42.
 Swarzenski, Georg 270.

 Tafel, Th. L. Fr. 51.
 Thausing 56.
 Thiersch, Friedrich von 105.
 Thode, Henry 55—61.
 Thomas, G. M. 51.
 Tietze, Hans 328.
 Titi 332.
 Treu, Maximilian 48.
 Triltsch 109.

 v. Tschudi, Hugo 55 f., 325.
 Tzschucke, C. H. 51.

 Uhlhorn, G. 42.

 Valentiner 117.
 Vári, R. 51.
 Vasari 95, 98, 129, 131, 222, 331 f.
 Venturi, Adolfo 245, 268, 271.
 Villari, P. 266.
 Voege 111.
 Voegelen, Mina 9.
 de Vogüe, M. 219.
 Volbach 80.
 Voß, Hermann 331—336.

 Wackernagel, Wilhelm 43.
 Wagner, Hans 219.
 Warburg, A. 220—225, 227 ff., 231 ff., 235—238, 241 f., 246, 249, 254—258, 260, 262 f., 265, 268 f., 271 f.
 Weber 43, 320.
 Weese, A. 60.
 Weigel, T. O. 42.
 Weisbach, Werner 272.
 Weißmann 117.
 White, John G. 269.
 Wickhoff, F. 60.
 Wieger, Friedrich 43.
 v. Wilmowsky, J. V. 219.
 Winckelmann 228, 237.
 Winkler, Friedrich 323—327.
 Wölfflin 112, 136, 220, 335.
 Woermann, Carl 271.
 Wörner, G. 220.
 Worringer 111.
 Wünsch, Richard 42 f.
 v. Wurzbach, Alfred 72.

 Zeller, Adolf 44—47, 151.
 Zestermann, Ad. 42.
 Zimmermann, H. E. 325.
 Zülch, W. K. 9, 16, 87 f.

REGISTER ZU BAND XLIV.

AUFGESTELLT VON P. KAUTZSCH.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

- Abdelmelik, Aquamanil in Form eines Pfaus, Paris, Louvre 316.
 Abent, Leonhard 145.
 — Wolfgang 145, 153.
 Ajart, Pierre 45.
 Alberti, L. B. 101, 119, 200, 204, 217, 220, 226 f.
 Altdorfer, Albrecht 153 f.
 — Madonna mit den Engeln, München, Alte Pinakothek 154.
 Altichiero, Marmornes Madonnenrelief, Wien, Estensische Kunstslg. 135.
 — Madonna mit dem kleinen Kreuz Wien, Slg. Liechtenstein 135.
 — Altarvorsatz, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 135.
 van Amstelen, Budapester Kreuztragung 16*—22.
 Angelico, Fra 289.
 Arler Plastik 112.
 Arrade, Guillaume 45.
 — Jehan 45.
 Baldovinetti 328.
 Barbari, Jacopo de 97 f., 103, 106.
 Barbari (?), Doppelbildnis, Neapel, Mus. Nazionale 97.
 Barbaro 200.
 Barocci, Arbeiten im Casino di Pio IV., Rom 326.
 Bastianini 135.
 Batteux 202, 214.
 Beauneveu, André, Arbeiten in Schloß Mehun-sur-Jèvre 158.
 Behaim-Verzeichnis 319.
 Beham, B. 77.
 Beham, H. Seb., Büchlein über Proportion des Gesichtes 78.
 — Kunst- und Lehrbüchlein 91.
 — Roßbüchlein 77 f. 91 f.*, 95*, 98.
 Bernini 199.
 Betti, Betto und Ant. Pollaiuolo, Silberkreuz im Baptisterium St. Johann in Florenz 70.
 Blechen 130.
 Blocke, Isaac v. d., Deckenbild, Danzig, Rathaus 260*, 262 f.
 Blocke, Isaac von dem (?), Truhendeckel mit Stadtansicht von Danzig, Stadtmuseum ebd. 259 ff.*, 262 ff.
 Blondel, François 199, 205 ff., 208 ff., 219, 229 f., 233.
 — Porte Saint Denis, Paris 200.
 Blondel, Jacques François 201 f., 204 f., 208 ff., 218 f., 231, 234.
 Blum, Hans 98.
 Bock, Hans, Gemäldezyklus in Einsiedeln 145.
 Boey, Guillaume, Schrein für St. Germain des Prés 46.
 Boffrand, Germain 202, 205, 210 f., 219, 231 f.
 Bologna, Gian, Bronzen 317.
 Boltraffio, Giov. Ant. 138.
 — Bildnisse 139.
 — La belle Ferronière, Paris, Louvre 137, 139.
 — (?) Die Frau mit dem Hermelin, Krakau, Fürst Czartoryski 137, 139.
 Bornemann, Hinrich 112.
 Borromini, Francesco 233 f.
 — als Restaurator 169.
 Botticelli 328.
 Botticini 328.
 Bramante 94 f.
 Briseux, Charles Etienne 200, 202, 204 ff., 208—211, 215, 219, 229, 233.
 Brosse, Luxembourg, Paris 199.
 Brouwer (Rubens?) Landschaft im Ashmolean Mus. 133.
 Bruegel d. Ä., Pieter 160, 182 f.
 Brunelleschi 292.
 Bruyn, B. Halbfigur einer nackten Frau, Nürnberg 137.
 Bullant, Jean 199 f., 205 f.
 Bullet 201, 212, 224.
 Busto Arsizio, illuminierte Bücher 140.
 Caradosso 141.
 Caradosso (?) Reliquiar der Ketten Petri, Rom, S. Pietro in Vincoli 141.
 Caradosso, Skulpturen der Sakristei von Sta. Maria di San Satiro in Mailand 141.
 — kleine Bronzearbeiten 141.
 — Medaillen 141.
 — Plaketten 141.
 — Schreibzeug 141.
 Carrand-Meister 328.
 Carus 130.
 Castagno 328.
 Cataneo 200.
 Cesare da Sesto(?) Vierge aux balances, Paris, Louvre 137.
 Claux (Claiz) von Freiburg Statue des hl. Johannes, Kreuz für die Schloßkap. zu Vincennes, goldenes und silbernes Tafelgeschirr 45.
 Commode, Geoffroy 45.
 Conti, Bernardino dei 138.
 — Frühwerke 139.
 Cordemoy 201 f., 204, 213, 215 f., 229.
 Cornelius 130.
 Correggio, Kuppelfresken in Parma 114.
 Cortona, Pietro da 234.
 Cosimo, Piero di 328.
 Coussin, J. A. 204, 227 f.
 Credi 306, 328.
 — Porträts in Forlì und New York (Mrs. Kahn) 137.
 Cristus Petrus, Jüngstes Gericht, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 20.
 Crivelli, Taddeo 140.
 Croist, Hans 46.
 Dahl 130.
 David, Gerhardt, Kreuztragung in amerik. Besitz 20.
 Daviler 199, 201, 205, 208, 210, 217, 232, 234.
 Davillier 200.
 De Lorme, Philibert 199 f., 205 f., 219, 228, 230.
 Démanérois, Nicolas 45.
 Desiderio (?) Tongruppe von Madonna und Kind, London 137.

- Desiderio (?), Donatello Bronze-
statue eines Cupido, Wien,
Estens, Kunstslg. 135.
— Große Bronzeplakette, Wien,
Estens. Kunstslg. 135.
Donatello-Werkstatt, Tanzender
Cupido, Berlin, Kaiser-Fried-
rich-Mus. 135.
Donati, Chorgestühl im Dom von
Pavia 140.
— Schnitzaltar, Lodi 140.
Dooms Schabkunstblatt nach dem
verschollenen Bild Dürers
Barmherzigkeit im Mainzer
Dom in den Kabinetten Berlin
und Dresden 283.
Du Cerceau, Jaques Androuet 219.
— Kunstgewerbl. und architek-
tonische Entwürfe 205.
Dufour, Gautier, Schrein für St.
Germain des Près 46.
Durand, Jean Nicolaus Louis 203,
207, 219, 223, 225.
Dürer 183, 199, 279.
— Verhältnis zu Vitruv 103 bis
106.
— Kunsttheoretischer Nachlaß
78, 91, 99, 101, 103.
— Londoner Manusk. 103.
— Büchlein vom Malen 99, 102.
— Malerbuch 79 f., 99, 101 ff.
— Proportionslehre 77 f., 80, 100 ff.
— Unterweisung der Messung 79,
98, 102.
— die »Moß des Pferds« 79 f.
— Pferde-Konstruktion 77—106.
— Pferdeproportionsschema 81 bis
99.
— Konstr. Figuren und Köpfe.
84—91, 93, 103.
— Selbstbildnisse 282—287.
— Gemälde: Selbstbildnis v. 1493
Paris, Louvre 285 f.
— Selbstb. v. 1498, Madrid 285 f.
— Münchener Selbstbildnis 284 ff.
— Eva, Madrid, Prado 104*,
105 f.
— Oswolt Krel, München 286.
— Bild, Barmherzigkeit 1523,
ehem. im Mainzer Dom 282 ff.
— Herkules, Nürnberg 285 f.
— Jabachaltar, Trommler, Köln
285.
— Allerheiligenbild, Wien 285 f.
— Rosenkranzbild, Prag 285 f.
— Marter der 10 000 Wien 285.
— Apostel, München 287.
Dürer(?) Beweinung, Nürnberg,
Germ. Mus. 88.
Dürer, Perspektive und Architek-
tur auf seinen Handzeichnun-
gen 99.
— Zeichnungen: Selbstbildnis
Erlangen 285 f.
Dürer, Figuren der sog. Apollo-
gruppe 86, 99, 105.
— Kinderproportionsstudie im
Dresdener Skizzenbuch 99.
— Belisar Berlin 88.
— Pferdezeichnung im Gebetbuch
Maximilians, München, Staats-
bibliothek 86.
— trabender Hengst, Köln, Wall-
raf-Richartz-Mus. 87 f., 91, 93.
— Schildhalterin L 37 106.
— L 38 104*, 105 f.
— »Da ist mir weh« L 130, Bre-
men 284 ff.
— Schmerzensmann L 131, Bre-
men 283—286.
— Nackter Mann L 156, Weimar
284 ff.
— Vorzeichnung zum Stich Adam
u. Eva L. 173, Prag, Sammlg.
Lanna 84, 104* ff.
— Apollo-Poynter L 179 104*, 106.
— Äskulap L 181, 106.
— Londoner Figur L 226
103 f., 105 f.
— L. 233. 106.
— L 239 106.
— L 240 106.
— L 241 104*, 105 f.
— L 242 104*, 105 f.
— L 345 105.
— L 351 104*
— Kreidezeichg. Jacob Fuggers
L 396, Oxford, Univ. Gal. 99.
— Knabenzeichnung von 1484,
Wien Albertina L 448 284, 286.
— Ein Reisiger-Aquarell L 461
Wien, Albertina 80* 84 f., 91.
— L 466 104*, 105.
— Adam L 475 Wien, Albertina
84, 104*, 106.
— Paßgänger L 553 aus dem
Triumphzug, Wien, Albertina 86.
— L 476 104* ff.
— Conway 234 104*, 105.
— Dresdener Skizzenbuch D 2, 9,
46/47 86.
— — D 1 und 18 89.
— — D 128 96.
— D 70 104*, 105 f.
— D 72 104*, 105.
— älteste menschliche Propor-
tionsfiguren (weibliche um D
74) 103 f.* f.
— 6 Blätter mit Meßstudien nach
demselben Modell der dicken
Frau (D 79) 99.
— D. 87 104*, 106.
— D 91 104*, 105 f.
— Lanzenreiter, Sch. M. 1014, Bu-
dapest 88.
— Vorstudie zu B. 98 aus den
Nürnberger Manuskripten Sch.
M. 1215 83* ff., 86* f., 89 f.* f.
— Pferdeproportionsstudie Mai-
land, Ambrosiana Sch. M. 1234
81 f., 84—87, 90 f.
Dürer, Pferdezeichnungen L 100,
Bremen, Kunsthalle; L 209, Lon-
don, Brit. Mus.; L. 304, Paris,
Louvre 88.
— Holzschnitte und Stiche:
Apokalypse 180.
— Stich Adam und Eva B 1 84,
105 f.
— Kreuztragung der Großen
Passion B 10, 286.
— Pferd des Eustachiusstiches
B. 57 87 f.
— Hieronymus im Gehäus B 60, 86.
— Marienleben B 82 299.
— Holzschnitt B 89 86.
— Stich des kleinen Pferdes B 96
84, 88 f.* 91, 93, 96.
— Stich des großen Pferdes B 97
84.
— Ritter, Tod und Teufel B. 98.
81*, 84—87, 91.
— Männerbad B 128 286.
Duval, Robert 45.
van Dyck (?) Vermoelen, Wien,
Liechtenstein 133.
E. S. 107.
Eilbertus, Schrein im Welfenschatz,
Wien, Österr. Mus. für Kunst
u. Industrie 69.
Ensingen, Ulrich von 289.
van Eyck, Brüder 21 f., 131, 164.
— Kunstkreis 20 ff.
— Frühwerke 16, 22.
— Verschollene Bilder 17.
— Genter Altar 17, 20.
— — Hl. Jungfrauen und Anbe-
tung des Lammes 22.
Eyck, Jan van, Bilder 164, 181.
— Edelsteinzier auf s. Bildern 45.
Eyck-Werkstatt, Petersburger Ta-
feln 17, 20, 22, 181.
Félibien, André 200, 208, 213, 218,
229, 231.
Filippino Lippi 328.
Flötner, Plaketten 319.
Flötner, Schule, Plakette mit Grün-
dung Karthagos, Basel, Hist.
Museum 321.
Foppa, kunsttheoretische Schrif-
ten 94 f.
Francesca, Piero della 328.
Francke 112.
Fréart de Chambray, Roland, 200,
205 ff., 209, 212, 229 f. 233 f.
Frézier 202, 205, 213 f. 216, 223,
229, 231 f., 234.
Friedrich 130.
Froissart, Chroniques, Breslau,
Univ.-Bibl. 24, 49.
Fruitier, Pierre le, Miniatur der

- Handschrift ms. fr. 23279, Paris Bibl. Nat. 19.
- Gaddi, Agnolo 327.
- Gar, Hans 320.
- Plakette mit Rebekka und Eliezer und Taufe Christi (Kat. Nr. 915 Taf. 35) Slg. Lössbecke 321.
- Gauricus, Tractat De sculptura 89.
- Geertgen tot Sint Jans Frühwerk 17.
- Gelther, Hans 320.
- Gentile da Fabriano 289.
- Ghiberti 98.
- Denkwürdigkeiten 89, 94.
- Kommentare 124.
- Ghirlandajo und sein Kreis 328.
- Giampetrino 138 f.
- Giorgi, Francesco di, Abbandonata, Rom, Pal. Pallavicini 328.
- Verkündigung, Siena, Akademie 328.
- Giorgione 306.
- Giotto 124.
- Fresken der Franzlegende, Assisi, S. Francesco, Oberkirche 293.
- Gool 122.
- Goujon, Jean Illustration von Martins Vitruv-Übersetzung 228.
- Granacci, 3 Bilder, Budapest, Museum 306.
- Granacci (?) oder Sogliani, hl. Familie, Budapest, Museum 306.
- Gravedona, Francesco Ser Gregorio 141.
- Greco 181 ff., 187.
- Grünwald 289.
- Isenheimer Altar, Kapitäle 108.
- Grupello 119 f.
- Guillemet, Estienne 45.
- H. G. 320 f.
- Plaketten der Slg. Alfred Walcher Ritter von Moltheim, Wien 320.
- Rebekka und Eliezer, Kassel, Museum 320.
- — Slg. Lössbecke 321.
- — Slg. Alfred Walcher, Wien Nr. 119 320 f.
- Taufe Christi Slg. Lössbecke, Kat. Nr. 915 Tfl. 35 321.
- Urteil Salomos, Kassel, Museum 320.
- — Slg. Lössbecke, Kat. Nr. 917 Tfl. 45 320.
- — Slg. Alfred Walcher, Wien, Nr. 122, 321.
- H G (?) Allegorie auf den Frieden Cassel, Museum 321.
- — Slg. Alfred Walcher, Wien, Nr. 124 321.
- H G 2 Jagdszenen, Nürnberg, Museum 322.
- Todessprung des Marcus Curtius, Slg. Alfred Walcher, Wien, Nr. 120 321.
- Art des H. G. 5 Plaketten der Slg. Alfred Walcher, Ritter von Moltheim, Wien 320.
- Hans von Gmünd 288.
- Hausbuchmeister 107.
- Pferdezeichnung 88.
- Hennequin du Vivier 45.
- Hofmann (?) Joh., Kopie des Schmerzensmannes nach Dürer, Pommersfelden, Gem. Galerie 283.
- J. S. s. Jonas Silber 321.
- Jean de Clichy, Schrein für St. Germain des Prés 1408 46.
- Jehan de Lille 45.
- Diadem für die Königin Isabeau 35.
- Jehan de Vivier 45.
- coiffe de la reine und le chappel d'Angleterre 35.
- 40 goldene, blau emaillierte, edelsteingeschmückte Blumen 36.
- Jehan d'Ivry 45.
- Jombert, Charles Antoine 201.
- Claude 201.
- Jombert-Tiercelet 205, 217.
- Karast, Hans 46.
- Kersting 130.
- Key, A. Th. Bildnisse 132.
- Kobell 130.
- Kokoschka, Oskar Zeichnungen 186.
- Kreniß 152.
- Krieg, Johann 259—273.
- Truhenmalerei, Danzig, Stadtmuseum 260 f., 262 ff., 265*, 269, 272.
- Handzeichnungen: Allegorie mit Chronos von 1619, Berlin, Kupferstichkabinett 267, 270 f.
- *Quid ad te* Berlin, Kupferstichkabinett 268*, 271.
- Liebespaar, Danzig, Kupferstichkabinett 264* f., 268 f.
- Allegorie mit hl. Michael 1619, Danzig, Kupferstichkabinett 266*, 269 f.
- Hl. Hieronymus Danzig, Kupferstichkabinett 269*, 272.
- St. Michael als Drachentöter 1637 Danzig, Kupferstichkabinett 270*, 272.
- Landschaft mit polnischem Reiter 1643, Danzig, Kupferstichkabinett 271* f.
- Krieg, Königsberg, Prussiamuseum 263*—267.
- Krubsacius 206.
- La Font de Saint Yenne 202, 209, 212, 233.
- La Fontaine, Bouchard de 45.
- Lastmann, Junooper in Stockholm 299.
- Zeichnung Jerobeams Opfer, Danzig 299.
- Lautensack, H. Deß Cirkelß vnd Richtscheids vnderweisung 93.
- Laugier 199, 202, 204, 206, 208, 210 f., 213—216, 219—222, 227, 232 f., 235, 238.
- Lebec, Simmonet 45.
- Le Braillier, Jehan 45.
- Lecamus de Mezières 203, 206 f., 220 ff., 225, 235.
- Leclerc, Sebastien 201, 205 f., 209 f., 213, 216, 218.
- Leclers, Pierre 45.
- Ledoux, C. N. 203, 222.
- Leinberger, Hans 148, 152.
- Moosburger Altar 151.
- Mad. mit Kind, Bronze, Berlin, K. F. M. 151.
- Le Muet, Pierre 199, 205 f., 218, 223.
- Lepautre, Antoine 200, 205, 210, 212, 231, 233 f.
- Bauentwürfe 208.
- Le Roux 201.
- Licinio, Bern 306.
- Lierni, Pietro, Goldschmiedarbeiten 141.
- Ligorio, Pierro, Vollendung des Belvedere und Nicchione, Rom 326.
- Casino di Pio IV., Rom 326.
- Limburg, Brüder Kunst der 21 f.
- Gebetbuch des Herzogs v. Berry in Chantilly 19, 20 ff.
- Kreuztragung und Kirchgang Mariä 22.
- Miniatur der hl. drei Könige 21* f.
- Bankettminiatur des Herzogs v. Berry 21.
- Leonardo 89, 103, 136 ff., 306, 328.
- Manuskripte 89, 94.
- Trattato della pittura 99.
- proportionstheoretische Fragmente R IX. 98.
- Buch über Pferdeanatomie 95 f.
- Pferdeproportionsstudien 95 ff.
- Pferdekopfkonstruktionen, Paris, Bibl. des Inst. de France 94* f.
- Pferdezeichnung Windsor 97*.
- Denkmalentwurf R L XXIII Windsor 95*.

- Leonardo, Entwürfe zum Sforza- und Trivulzio-Denkmal 96.
 — Pferdmodell für das Sforza-Denkmal im Hof des Pal. Vecchio, Mailand 95 ff.
 — Trivulzio-Denkmal Mailand 96.
 — Zeichnung in der Ambrosiana 95.
 — Jugendwerke 136.
 — Gewandstudien 114.
 — Landschaftszschg. v. 1473, Florenz, Uffizien 137.
 — Madonnenentwürfe 137.
 — Madonna Benois 136 f.
 — Zeichnungen zur Madonna Benois 136.
 — Münchener Madonna 137.
 — Tongruppe von Madonna und Kind, London 137.
 — Verkündigung, Florenz, Uffizien 136 f.
 — Christ-Church Studie zum rechten Arm des Engels auf der Verkündigung der Uffizien 136.
 — St. Anna, Paris, Louvre 137.
 — Anbetung der Könige, Florenz Uffizien 137.
 — Studie zum Hintergrund der Anbetung der Könige, Paris, Slg. Rothschild 96.
 — Taufe Christi, Florenz, Akademie 137.
 — Vierge aux balances, Paris, Louvre 137.
 — Bachus, Paris, Louvre 137.
 — Leda, Rom, Gal. Borghese 137.
 — Abendmahl, Mailand, S. Maria delle Grazie 299.
 — Kopf eines greisen Heiligen Frankfurt 137.
 — Mona Lisa, Paris, Louvre 137.
 — Mädchenkopf, Studie zur Madonna Litta, Paris, Louvre 137.
 — (?) Porträt, Wien, Slg. Lichtenstein 137.
 Leonardo-Werkstatt Madonna Litta, Petersburg 137, 139.
 Leonardoschule 89.
 — La belle Ferronière, Paris, Louvre 137, 139.
 Lomazzo Tratt. dell'arte della pittura 84, 94 ff.
 Lombardi, Tullio Bacchus und Ariadne Wien, Estensische Kunstslg. 135.
 Lotto 306.
 Manfredi, Zeichnung, Wien 303.
 Mantegna, Triumphzug 133.
 Marliano, Ambrogio Miniaturen 140.
 Marot, Kupferstichwerk 205.
 Masaccio 289—292, 328.
 Masaccio, Freskenzyklus in S. Clemente, Rom 290.
 — Anna selbdritt Florenz, Akademie 291.
 — Altarbild von Maria Schnee, ehem. Rom, S. Maria Maggiore 289—292.
 — Predella zum Maria-Schnee-Altar aus S. Maria Maggiore in der Vatikan. Bibliothek, Rom 291.
 Masaccio (?) Himmelfahrt Mariä und Gründung der Basilika Liberiana in Rom, Neapel, Nationalmuseum 289—292.
 Masolino 289—292.
 — Frühwerke 292.
 — Wand- und Deckenmalereien, Castiglione d'Olona, Battistero 292.
 — Deckenbilder, Castiglione d'Olona, Collegiata, Chor 292.
 — Madonna von 1423, Bremen 292.
 Masolino (?) Himmelfahrt Mariä und Gründung der Basilika Liberiana in Rom, Neapel. Nationalmuseum 289—292.
 — Altarbild von Maria Schnee, ehem. Rom, S. Maria Maggiore 289—292.
 Meissonier 236.
 Meister Bertram 112.
 — Bilder. Hamburg, Kunsthalle 273—282.
 — Sündenfall 274* f.
 — Entdeckung des Sündenfalls 275.
 — Der Engelsturz 280* f.
 — Der 2. Schöpfungstag 278* bis 281.
 — Grabower Altar, Hamburg 157 f.
 Meister der Jagdszenen, Plakette mit Gründung Karthagos, Basel, Hist. Museum 321.
 Meister des Amsterdamer Kabinetts 107 f.
 Meister in der Art des H. G. fünf Plaketten der Slg. Alfred Walcher Ritter von Moltheim Wien 320.
 Melozzo da Forlì 291, 328.
 Michelangelo 124, 181 ff., 290 ff., 328.
 — und Dante 133.
 — Architektonisches Schaffen 234.
 — Bauten 201.
 — Laurenziana-Vorhalle, Florenz 232.
 — Sta. Maria Degl'Angeli, Rom 326.
 — Plan des Nicchione, Rom 326.
 — St. Peter, Rom 327.
 Milano Bartolomeo Psalter der Bibl. in Ravenna 140.
 Milano, Matteo, da 140.
 Milizia, Francesco 203, 221 f., 224, 227, 237.
 Mino da Fiesole Hochaltartabernakel, Rom, S. Maria Maggiore 291.
 Möller, Anton 264, 272.
 — Gemälde mit Stadtansicht von Danzig 259.
 Monaco, Lorenzo 327.
 Monza, Fra Antonio da 140.
 — Pfingstwunder-Miniatur, Wien, Albertina 140.
 Mouton, Jehan 45.
 Neufforge, Kupferstichwerk 205.
 Normand, Charles 203.
 Obbergen, Anthony von, Zeughaus in Danzig 259.
 Oblet, Jean 45.
 Oggione, Marco d' 138 f.
 Ouwater Kreuztragung(verschollen) 17, 20.
 Pacioli 97 f.
 Pacioli, Divina, Profilköpfe 98.
 Palladio 185, 200, 206.
 Palma 306.
 — Violante, Budapest, Museum 306.
 Paltwein, Hans, goldener Kelch, ehemals in der Liebfrauenkirche in Neuburg 52.
 — Monstranz 58.
 — Rauchfaß und Kelch 58.
 Parler, Heinrich, d. J., von Friburg 287 ff.
 — Johannes 288.
 — Peter 287 f.
 Parlerius, Heinrich d. Ä. 288.
 Parmigianino 181.
 Penicaud, Nardon und Jehan J., Limousiner Arbeiten mit Darstellung der Verkündigung 71.
 Perrault, Claude 199 f., 205 f., 209, 218, 229.
 — Louvrefassade, Paris 206.
 Perugino 328.
 Peruzzi, Baldassare 326.
 — Sallustio 326.
 Pigage 122.
 Pijart, Jehan 45.
 Polidoro 306.
 Pollajuolo 328.
 Pollaiuolo, Ant. und Betto Betti, Silberkreuz im Baptisterium St. Johann in Florenz 70.
 Pollajuolo-Schule Pferdeproportionsstudie 95.
 Ponte Giovanni del 306.
 Poussin 198, 229.
 Praunbart, Hanns Bild der Maria Magdalena 57 f.
 — Monstranz 58.

- Preda, Ambrogio 138 ff.
 — Gemälde und Zeichnungen 138.
 — Archinto, London, Nat. Gal. 139.
 — Bildnis Kaiser Maximilians, Wien 139.
 — Bildnisse der Ambrosiana, Mailand 139.
 — Bianca Maria Sforza, Paris, Marchesa Arconati-Visconti 139.
 — dieselbe Slg. Widener 139.
 — Frau mit dem Hermelin, Krakau, Fürst Czartoryski 137, 139.
 — Frauenporträt, Mailand, Ambrosiana 137.
 — Giangaleazzo Sforza, Slg. Porro, Cadenabbia 139.
 — Männerbildnisse, Hannover 139.
 — Madonna in der Grotte, London 137, 139.
 — Engel, Flügel der vorigen 137, 139.
 — Madonna, Slg. Crespi, Mailand, 139.
 — Madonna, Slg. Cora, Turin 138.
 — Pala Sforzesca, Mailand, Brera 138 f.
 — Zeichnung zum Kopf des älteren Knaben auf der Pala Sforzesca, Mailand, Ambrosiana 139.
 — Zeichnungen 139.
 Preda (?) Auferstehung Christi, Berlin 139.
 Predis, Christoforo de Miniaturen 140.
 Pridner, Chunrad 46.
 Pyrgoteles, Lünette der Miracoli-Kirche zu Venedig 135.

 Quatremère de Quincy 203, 221.
 Quillaume, Reliquienbüste des hl. Ludwig, ehem. in der heiligen Kapelle 34.

 Raffael 328.
 — und Dante 133.
 — Fresken der Camera della Segnatura, Rom, Vatican 134.
 — Disputa 134.
 — Grabkapelle für Agostino Chigi in Sta. Maria del Popolo, Rom. Mosaikschmuck 134.
 — hl. Michael, Paris, Louvre 134.
 Rainaldi 234.
 Raoul de Bethisy 45.
 Rembrandt, Alterskunst 185.
 — Nachtwache, Amsterdam, Ryksmuseum 183, 295.
 — Die Wardeine der Tuchmacher, Amsterdam, Reichsmus. 302.
 — Verschwörung des Julius Civilis, Stockholm 294*—303.
 Rembrandt, Handzeichnungen: zum Stockholmer Civilisbilde, München 294—303.
 — Nr. 409 295 ff., 298*, 300—303.
 — Nr. 410 297, 299 f.*, 302.
 — Nr. 411 299 ff*, 302.
 — Nr. 412 296*, 299, 302.
 — Zeichnungen im Nationalmuseum zu Stockholm 303 f.
 — Christus und die Ehebrecherin, Stockholm, Nationalmuseum 304.
 — (Neumann, Auswahl Nr. 79) 299.
 — nach Leonardos Abendmahl 299.
 — Beschneidung, München 301.
 — Radierung B 69 296.
 — Medea B 112 299.
 — Schüler und Mitarbeiter 138.
 Reyn, Jan van, Hochzeit des Peleus und Thetis, Madrid, Prado 133.
 Riccio (?), Kassetten, Modena, Museo Estense 141.
 Rocchi, Brüder, Goldschmiedearbeiten 141.
 Romano, Antoniazio 328.
 Rossellino, Antonio 135.
 Roussel, Hermann 45.
 Rubensscher Skizzenstil 133.
 Rubens 132 f.
 — Große Altarwerke in französischen und belgischen Provinzgalerien 132.
 — Bilder in Privatbesitz 132.
 — Skizzen und Bilder bekannter Galerien 132.
 — In Italien entstandene Werke 132.
 — Italienische und frühe Antwerpener Periode 132.
 — Serien 133.
 — Bildnisse 132 f.
 — Bildnisse im deutschen und holländischen Kunsthandel 133.
 — Hüftstück, Antwerpen 133.
 — Bildnisstudie, Berlin, Gal. van Diemen 133.
 — Dresdener Bildnis 133.
 — Fragment in Wien 132.
 — Arundel, London 133.
 — Ehepaar, Petersburg 133.
 — Franziskaner der Galerie Doria, Rom 133.
 — Ginderthalen, Berlin 133.
 — Herzog Franz IV. von Mantua in London 132.
 — Mechaniker aus Slg. Focke, Bremen, im Berliner Kunsthandel 132.
 — Philipp Rubens 133.
 — Reiterbildnis in Wien 132.
 — Vermoelen, Wien, Liechtenstein 133.
 Rubens, Achilleszyklus, Entwürfe, London, Lord Barrymore 133.
 — Äneaslandschaft, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 133.
 — Bekehrung des hl. Bavo aus London, Edinburgh 133.
 — Kindermord, München, Alte Pinakothek 133.
 — große Leda, Dresden 132.
 — Nausikaalandschaft, Florenz, Pitti 133.
 — Skizze mit Hochzeit des Peleus u. Thetis, London, Heseltin 133.
 — Skizze des Ursulamartyriums, Brüssel 133.
 — Wildschweinjagd, Dresden 133.
 — Kopien nach älteren Bildern 132 f.
 — Triumphzug nach Mantegna, London 133.
 Rubens (?) (A. Brouwer) Landschaft im Ashmolean Mus. 133.
 Rubens, Schüler und Mitarbeiter 138.
 Runge 130.

 Salomon, Bronzelampe, Madrid, archäologisches Museum 316.
 Scamozzi 200.
 Schinkel, Karl Friedrich, 130, 203, 224 ff., 231, 234, 237.
 — Friedrich-Werdersche Kirche, Berlin 225.
 — Entwurf einer Begräbniskapelle für Königin Louise 225.
 Schongauer 107.
 Scorel, Familienporträt, Kassel 137.
 Serlio 200.
 — Architectura 102.
 Servando, biblia hispalense, Miniatur, fol. 278, Madrid, Nationalbibliothek 308.
 Signorelli 328.
 Silber, Jonas, vollbezeichnete Plakette von 1575 321 f.
 — Drei Plaketten, Slg. Alfred Walcher, Ritter von Moltheim, Wien 321.
 — Art des. Slg. Alfred Walcher, Wien 321 f.
 — Ns. 133, Venus und Adonis; 137 Mars und Venus; 141 Merkur und Argus; 142 Pan und Syrinx 321.
 — nach, 2 Bleiplaketten mit je 3 Musen, Cassel, Museum 322.
 Simon de Lille 45.
 Simone, Francesco di, Umrahmung des Modonnenreliefs im Stadthaus von Solarolo 135.
 Sluter, Bodo, Goslar 156 f.
 Sluter, Claus 154—158.

- Sluter, Zacharias vom Mosesbrunnen in Dijon 157.
 — Johannes d. T. und hl. Katharina, Portal der Kirche der Chartreuse de Champmol 157 f.
 — Statuen der goldenen Tafel 158.
 — Verlorene Arbeiten vor 1391 158.
 — Eberhard, Lübeck 156 f.
 — Ekhard 156.
 — Heinrich, Klein-Rheinfeld 155.
 — Hermann, Hildesheim 155.
 — Hinrik, Hagen 156.
 — Jan, Göttingen 155. 157.
 — Lambert, Lübeck 156 f.
 — Nicolaus, Peine 155 ff.
 — ?, Hildesheim 155 ff.
 — Werneke, Hildesheim 155.
 Slutere, Albert 156.
 — Arend 156.
 — Henrich 156.
 de Slutere, Arnd 156.
 — Gerhardus 156.
 — Gerlacus 156.
 — Ghert 156.
 — Johannes 156.
 — Wilhelmus 156.
 von Slutere Rotbert 156.
 Sogliani oder Granacci (?) Budapest, Museum 306.
 Solario, Andrea 138 f.
 Soldani, Massimiliano, Medaillen 317.
 Spinello 327.
 Spranger, Bartholomäus 327.
 St. Hilarion, Abbé de 207.
 Starnina 327.
 Strobel, Bartholomäus, Jakobsaltar in Pelpin 272.
 Stuart 204.
 Susini, Francesco, Bronzen 317.
 Teniers, theatrum pictorium 305.
 Thoman von Augsburg 46.
 Tiercelet 201, 205, 217.
 Tintoretto 170, 181 f.
 Tito, Santidi, Arbeiten im Casino di Pio IV., Rom 326.
 Tizian 170, 185.
 Toussaint, C. J. 203.
 Trezzo, Jacopo da, Medaillen auf Maria und Johanna von Österreich 319.
 Uccello 328.
 Udine, Giov. da, Ausmalung der Loggia della Cosmografia des Vatikans 326.
 Ouvrard 207.
 Vasari, Altar mit Steinigung des Stephanus, Rom, Vatikan, Kap. Nikolaus V. 327.
 — Ausmalung der Kapellen der Torre Pia, Rom, Vatikan 327.
 Veneziano, Domenico 328.
 Verrocchio 95, 328.
 — Pferdeproportionsstudie 95.
 — Madonna und Kind aus S. Maria Nuova, Florenz, Bargello 137.
 — Atelier, Porträt, Wien, Slg. Liechtenstein 137.
 Vignola 200, 206.
 — Bauten 201.
 — als Architekt von St. Peter und Gesu, Rom 327.
 Villard d. H., Portraiture 98.
 Viola 200.
 Viterbo, Lorenzo da 328.
 Vitruv 199 f., 204 ff., 218, 228 ff., 285.
 — Architectura 103.
 Vries, Adrien de 317.
 Watelet 235.
 Weiß, Fanz Joseph, Barockfassung der Madonna von 1522 in der Pfarrkirche zu Donaueschingen 1765 147.
 Werfft, A. v. d., Diana im Bade 121.
 Wisenhofer, Lienhard 46.
 Zuccaro, Federigo, Arbeiten im Casino di Pio IV., Rom 326.
 Zuccaro, Taddeo, Arbeiten in Sälen des Vatikans 326.

ORTSVERZEICHNIS.

- Aachen, Münster 33.
 — Palastschule 11.
 — Ottonenkodex des Liuthar 13.
 — — Münsterschatz 72.
 — — deutsche Königskrone 31.
 — — Brautkrone der Margarete von York 35.
 — — Brustschild 72.
 Altöttinger Schatzliste 67.
 Altötting, Stift-Schatz 23, 60 bis 74.
 — Chorstift, Beschreibung der ihm aus dem niederbayr. Herzogsschatz auszuliefernden Kleinodien 64—73.
 — Figur der Usführung Christi (Kalvarienberg) 64. 67 f.
 — Auferstehung Christi 64, 68 f.
 — Goldenes Rössel 28, 37—43*, 52, 54 ff., 56, 64 f., 67 ff., 74.
 — Kreuzigungsgruppe 65, 69 f.
 — — 65, 70 f.
 — Gulden Tafel, darin der englische Gruß 65, 71.
 — Großes gulden Creutz 65, 71.
 Altötting, Bild des hl. Dyonis. 65, 71.
 — Gulden St. Dyonisybild 65, 71.
 — — St. Petersbild 65, 71.
 — — Bild St. Philipps 65 f., 71.
 — — St. Michaels 66 f., 71.
 — Scheuben (Schließe) zu einem Chormantel 66, 72.
 — Heftl. mit Sirenen 66, 72.
 — — mit gefangenem Mann 66, 72.
 — — mit Kind auf Drachen 66, 72.
 — Gulden Häftl 66, 72.
 — — Häftl mit U. L. Frauen Bild 66, 72.
 — Heftl mit St. Katharina Bild 66, 72.
 — Gulden Karen mit Perlmutter-Trinkgeschirr 66, 73.
 — Heftl (19—27) 66, 72.
 — Gürtel 66, 73.
 — Crucifix-Fuß 66.
 — Gulden Schwert 66, 73.
 — Patene 66, 72.
 — Silbergeschirr (32—42) 66 f., 73.
 Amida, Marienkirche 324.
 Amiens, Kathedrale, Krone du Paraclet 31.
 Amsterdam, Ryksmuseum Rembrandt, Nachtwache 183, 295.
 — — — die Wardeine der Tuchmacher 302.
 Ancona, Befestigungswerke 327.
 Antwerpen, Rubens, Hüftstück 133.
 Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Giotto, Fresken der Franzle-gende 293.
 Astorga, Kathedrale, Kästchen Alfons d. Gr. im Reliquienschrein 314 f.
 Bagdad, Runde Stadt des Mansûr 324.
 — — Palast und Bethaus 324.
 — Mihrab des Djami al-Khasaki 324.
 — Bauten der Oststadt 324.
 Baios, San Juan de, Kirche 308.
 Bamba, Sta. Maria 312 f.
 Bamberger Apulejus 3.

- Bamberger Domschatz 31.
 Barcelona, San Pedro de las Puel-
 las 309.
 Bardowiek, Gestühl 111.
 Basel, Münsterbauhütte 288.
 — Hist. Museum, Meister der
 Jagdszenen, Plakette mit
 Gründung Karthagos 321.
 Baude, Santa Comba de, Kirche
 308, 313.
 Bedriñana, San Andrés 311.
 Beinberg, Maria einer Kreuzigung
 152 *f.
 Berlin, Friedrich-Werdersche Kir-
 che von Schinkel 225.
 — Altes Museum, Betender Knabe
 316.
 — Kaiser Friedrich-Mus. Haupt-
 werke der Frührenaissance 135.
 — — Donatello-Werkstatt, Tan-
 zender Cupido 135.
 — — Altichiero, Altarvorsatz 135.
 — — Preda (?), Auferstehung
 Christi 139.
 — — Petrus Christus, Jüngstes
 Gericht 20.
 — — Rubens, Äneaslandschaft
 133.
 — — Rubens, Bildnis des Gin-
 derthalen 133.
 — — Hans Leinberger, Mad. mit
 Kind, Bronze 151.
 — — Plaketten, Voëge Nr. 705
 und 707, Taf. 19 319.
 — — Buchsbaumrelief, Voëge
 Nr. 295 320.
 — Kupferstichkabinett, Dürer,
 Belisar-Zeichnung 88.
 — — Dooms, Schabkunstblatt
 nach dem verschollenen Bild
 Dürers Barmherzigkeit im
 Mainzer Dom 283.
 — — Krieg, Johann, Handzeich-
 nung von 1619, Allegorie mit
 Chronos 267, 270 f.
 — — Johann Krieg, Handzeich-
 nung mit Aufschrift »Quid ad
 te« 268*, 271.
 — — Rembrandt, Zchg. nach Le-
 onardos Abendmahl 299.
 — Kunstgewerbemuseum, Sil-
 bergruppe mit Emails 1. Hälfte
 14. Jh. aus Basel 70.
 — — Brustschild 72.
 — Slg. Oppenheim Nr. 123, Ma-
 ria mit Kind 152.
 — Gal. van Diemen, Rubens,
 Bildnisstudie 133.
 — Kunsthandel, Rubens, Bildnis
 eines Mechanikers aus Slg.
 Focke, Bremen 132.
 Bourges, Sainte Chapelle, Klein-
 odien Jean de Berys 31.
 Braga, Kathedrale, Silberbecher
 315.
 Braunschweig, Zeichnung einer
 Reitergruppe 18*—22.
 Breisach, Altar 151.
 Bremer Gestühl 112.
 Bremen, Sachsenspiegel-Hand-
 schrift von 1342 112.
 — Masolino, Madonna von 1423
 292.
 — Dürer, Pferdezhg. L 100, 88.
 — Dürer, Zeichnung »Da ist mir
 weh« L 130 284 ff.
 — Dürer, Zeichnung, Schmerzens-
 mann L 131 283—286.
 — Slg. Focke, Rubens, Bildnis
 eines Mechanikers, jetzt im
 Berliner Kunsthandel 132.
 Brescia, San Salvatore, Krypta
 310.
 Breslau, Univ.-Bibl., Chroniques
 des Froissart 24, 49.
 Brüssel, Rubens, Skizze des Ur-
 sulamartyriums 133.
 Buada, San Julian 310.
 Budapest, Museum für bildende
 Künste, Gemäldegalerie 305 ff.
 — van Amstelen(?), Kreuztragung
 16*—22.
 — Granacci, 3 Bilder 306.
 — Granacci(?) oder Sogliani, hl.
 Familie 306.
 — Palma, Violante 306.
 — Lanzenreiter von Dürer, Sch.
 M. 1014 88.
 Burghausen, St. Jacob, Got.
 Kruzifix 70.
 — Schloßsturm 59.
 Cabeza del Griego, Basilika 310 f.
 Cadenabbia, Slg. Porro, Preda,
 Bildnis des Giangaleazzo,
 Sforza 139.
 Camba, San Juan 311.
 Canapost, Kirche 309.
 Castañeda, Kirche 312.
 Castiglione d'Olona, Battistero,
 Masolino, Wand- und Decken-
 malereien 292.
 — Collegiata, Chor, Masolino,
 Deckenbilder 292.
 Celanova, San Miguel 313.
 Champmol, Chartreuse, Portal
 der Kirche, Johannes d. T.
 u. hl. Katharina von Claus
 Sluter 157 f.
 Chantilly, Gebetbuch des Herzogs
 v. Berry von den Gebrüdern
 Limburg 19, 20 ff.
 — Bankettminiatur des Herzogs
 v. Berry 21.
 — Miniatur der hl. drei Könige
 21* f.
 — Kreuztragung und Kirchgang
 Mariä 22.
 — Registrum Gregori 9 f.
 Civita Vecchia, Befestigungswerke
 327.
 Cogolla, San Millan de la 314.
 Compostela, Kreuz 314.
 Cordoba, Moschee 309, 311, 313.
 — Archäologisches Museum,
 Bronzeglocke 315.
 Cremona, Illuminierte Bücher 140.
 Danzig, St. Birgitten 261 f.
 — St. Katharina 261 f.
 — Artushof 262.
 — Zeughaus, von Anthony von
 Obbergen 259.
 — Rathaus, Isaac v. d. Blocke,
 Deckenbild 260*, 262 f.
 — Stadtmuseum, Isaac von dem
 Blocke(?), Truhendeckel mit
 Stadtansicht von Danzig 259 ff*
 262 ff.
 — — Johann Krieg, Truhen-
 malerei 260 f.*, 262 ff., 265*,
 269, 272.
 — Kupferstichkabinett, Joh. Krieg,
 Handzeichnungen: Allegorie
 mit hl. Michael 1619 266*, 269 f.
 — Liebespaar 264* f., 268 f.
 — Hl. Hieronymus 269*, 272.
 — St. Michael als Drachentöter
 1637 270*, 272.
 — Landschaft mit polnischem
 Reiter 1643. 271* f.
 — Lastmann, Zeichnung,
 Jerobeams Opfer 299.
 Darmstädter Missale 1946, Christus
 8, 11.
 Dijon, Claus Sluter, Zacharias vom
 Mosesbrunnen 157.
 Donaueschingen, Pfarrkirche,
 ehem. Hochaltar von 1522
 Johannes d. T., Martinus,
 Sebastian und Barbara 146.
 — — Madonna 144—154, 148*—
 151*.
 — — Franz Joseph Weiß, Barock-
 fassung der Madonna von
 1522, 1765 147.
 — — Ehem. Altar der Katharinen-
 kaplanei 146.
 — — Ehem. Nebenaltäre der hl.
 Sigismund und Rudolf rechts,
 der hl. Margaretha, Veronika
 und Ursula links 146.
 — — Ehem. Altäre der hl. Drei-
 faltigkeit und des hl. Erasmus
 146.
 — — Lorenz-(Gottesacker)Kapelle,
 Rokokofig. des hl. Aloysius
 144.
 Dresden, Gemäldegalerie, Rubens,
 Bildnis 133.
 — — Rubens, Große Leda 132.
 — — Rubens, Wildschweinjagd
 133.
 — — Kupferstichkabinett, Dooms,

- Schabkunstblatt nach dem verschollenen Bild Dürers Barmherzigkeit im Mainzer Dom 283.
 Dresden, Gemäldegalerie, Dürers Skizzenbuch D 1 u. 18, 89.
 — — — D 2, 9, 46/47 86.
 — — — Kinderproportionsstudie und 6 Blätter mit Maßstudien nach demselben Modell der dicken Frau (D 79) 99.
 — — — D 128 96.
 — Slg. Kg. Friedr. August, Rembrandt, Zehg. nach Leonardos Abendmahl 299.
 Düsseldorf, Geschichte der Kunstakademie 115—123.
 Düsseldorfer Kunst z. Zt. Johann Wilhelms 116.
 — Kunst im 19. Jh. 118.
 — Frühe Landschaftsmalerei 130.
 — Gemäldegalerie 119.
 Echternacher Malerei 8—12
 Edinburg, Rubens, Bekehrung des hl. Bavo 133.
 Einsiedeln, Gemäldezyklus von Hans Bock 145.
 Eiré, San Miguel 311.
 Elten, Brustschild 72.
 Erlangen, Dürer, Selbstbildnis, Zeichnung 285 f.
 Escalado, Kirche, 312 f.
 — — Brüstung 312.
 — — Sparrenköpfe 313.
 Eski Baghdad, Ruinen 324.
 Essen, Münsterkirche, Agraffen mit Email 72 f.
 Exmiadzin, Kathedrale 312.
 Florenz, Baptisterium St. Johann, Silberkreuz von Betto Betti und Ant. da Pollaiuolo 70.
 — Michelangelo, Laurenziana-Vorhalle 232.
 — Akademie Masaccio, Anna selbdritt 291.
 — — Leonardo, Taufe Christi 137.
 — Bargello, Verrocchio, Madonna und Kind aus S. Maria Nuova 137.
 — Pitti, Rubens, Nausikaaland-schaft 133.
 — Uffizien, Leonardo, Anbetung der Könige 96, 137.
 — — Leonardo, Verkündigung 136 f.
 — — — Landschaftszeichnung v. 1473. 137.
 Florentiner Replik (Braun 979) nach Dürers Pferdestudie Sch. M. 1234 87, 95.
 Forli, Credi, Porträt 137.
 Frankfurt, Leonardo, Kopf eines greisen Heiligen 137.
 Freiburg, Münster 288.
 Freiburg, Vorhalle, Fürst der Welt 14—16.
 — Der Kaiser 14 ff.
 — Frau Welt 14, 16.
 — Wollust 16.
 — Sakramentar der Kölner Schule 11.
 — Münster, Altar 151.
 Frose, Kirche 246.
 Gandersheim, Kirche 246.
 Genter Altar von van Eyck 17, 20.
 — — Hl. Jungfrauen und Anbetung des Lammes 22.
 Germigny-des-Près, Hufeisenbogen Profil 309 f.
 Gernrode, Kirche 246.
 Gran, Domschatz, Kalvarienberg 68.
 Granada, Museum, Lampen der ehem. Mezquita von Elvira 316.
 — Lampen-Platte 316.
 Grenoble, St. Lorenz, Apsis 313.
 Gröningen, Klosterkirche 255.
 Halebiyeh, Burg 325.
 Hamburg, Kunsthalle, Bilder Meister Bertrams 273—282.
 — Grabower Altar 157.
 — Sündenfall 274* f.
 — Entdeckung des Sündenfalls 275.
 — Der 2. Schöpfungstag 278*—281.
 — Der Engelsturz 280* f.
 Hannover, Preda, Männerbildnisse 139.
 Heidelberger frühe Landschaftsmalerei 130.
 Heinstetten, Altar 151.
 Hildesheim, Dom 253.
 — — Confessio 251.
 — — Gruft 251.
 — St. Michael 255 f.
 — — Würfelkapitelle Anf. 11. Jh., ohne Schmuck 256.
 — — Würfelkapitelle (— 1186) 256.
 Hohenwart, Kreuzigungsgruppe 153.
 Hornija, San Roman 312.
 Ingolstadt, Liebfrauenkirche 42, 46, 50, 56.
 — Chor 54.
 — Grabmal Herzog Ludwigs des Bärtigen 50.
 — Meßgewänder 46.
 — Kirchenschatz 46, 52, 56.
 — Herzogsschatz 23—77.
 — Schatzinventar von 1456 52, 58.
 — Schmucksachen aus Herzog Ludwigs Schatz, aus Neuburg dahin verbracht 54.
 — Verzeichnis der Gegenstände, welche Herzog Ludwig der Bärtige hatte anfertigen lassen 57 ff.
 Ingolstadt, Erzengel Michael ehem. im Schatz 76*.
 — Nachbildung des schönen U. L. Frauenbildes in Holz a. d. 18. Jh. 56.
 Irbil, Minaret 325.
 Kairo, Turm der Moschee von Abentulun 313.
 — Museum, Koptische Lampe 316.
 Kasseler Boetius 3.
 Kassel, Gemäldegalerie, Scorel, Familienporträt 137.
 — Museum, Plaketten: H. G. Urteil Salomos 320.
 — H. G. Rebekka und Eliezer 320 f.
 — H. G. (?) Allegorie auf den Frieden 321.
 — Evangelisten (Braun Nr. 146—149) 320.
 — Silbertreibarbeit mit Gottvater 320.
 — Bellerophon im Kampfe mit der Chimära, Blei 320.
 — Johannes auf Patmos, rund Bronze 321.
 — Pan und Syrinx 321.
 — 3 Schalenböden mit Darstellungen a. d. röm. Heldensage 321 f.
 — 2 Bleiplaketten mit je 3 Musen nach Jonas Silber 322.
 — 2 querrrechteckige Jagdszenen in Blei 322.
 — 2 trapezförm. Bleiplaketten mit Caritas und Dido, Jupiter und David 322 f.
 Koblenz, Slg. G. Seligmann, Plakette, Leitschuh Nr. 98 Taf. 14 319.
 Kolmar, Isenheimer Altar, Kapitäl 109.
 Köln, Alter Dom 1, 3.
 Köln, Dom-Bibliothek, Codex 12, Abb. des alten Kölner Domes 1.
 — St. Gereon 3 f.
 — St. Kunibert 3.
 — Liuthar-Schule 1.
 — Ottonische Malerschule 1—14.
 — 2 Handschriften 1—14.
 — Dombibliothek, Fol. 143, Lektionar des Erzbischofs Evergerus 1—3, 5—10.
 — Widmungsbild 1—2.
 — Huldigung des Erzbischofs Evergerus vor Petrus und Paulus 2, 8.
 — Kirchenfürsten Petrus und Paulus 7 f.
 — Initialen L, P, M, E, D 2.
 — Domkodex 218 12.

- Köln, Initial mit 2 nackten männlichen Figürchen 2, 8.
 — Südwestl. beeinflusste Handschriften 8.
 — Wallraf-Richartz-Museum, Dürer, Jabachaltar, Trommler 285.
 — — Zeichnung eines trabenden Hengstes von Dürer 87 f*, 91, 93.
 Königsberg, Prussiamuseum, Joh. Krieg, Handzeichnung von 1613 263*—267.
 Konstantinopel, S. Sergius 313.
 Kopenhagen, Museum, Bestände an niedersächsischer Kunst 111.
 Krakau, Fürst Czartoryski, Preda (Boltraffio?) die Frau mit dem Hermelin 137, 139.
 Ktesiphon, hellenistische Stadtmauern 324.
 — Tāq-i-Kisrā 324.
 La Mata, San Pedro de, Kirchenruine 308.
 La Nave, San Pedro de, Kirche 308, 313.
 La Peña, San Juan de, Kirchenanlage 309.
 Las Ollas, San Tomás 312.
 Landshuter Goldschmiede 60.
 — Herzogsschatz (23—77), 60.
 Lebeña, Sta. Maria 313.
 Leiria, Kapelle 310.
 Lena, Sta. Cristina de 310.
 León, Kathedrale, Codex Palimpsest 308.
 — San Isidro, Bronzeglocke 315.
 — San Salvador des älteren Palastes 313.
 — Museum, Reste einer Brüstung von San Adriano zu Boñar 312.
 — — Kapitelle aus dem Kloster von Sahagun 312.
 — — Messingkreuz aus Santiago de Peñalba 315.
 Lino, San Miguel de 310.
 Loccum, Gestühl 111.
 Lodi, Illuminierte Bücher 140.
 — Donati, Schnitzaltar 140.
 London, Nat. Gal. Preda, Archinto 139.
 — — Preda, Madonna in der Grotte 137, 139.
 — — Flügel dazu mit Engeln 137, 139.
 — — Rubens, Arundel 133.
 — — Bildnis Herzog Franz IV. von Mantua von Rubens 132.
 — — Rubens, Triumphzug nach Mantegna 133.
 — — Leonardo (Desiderio?), Tongruppe von Madonna und Kind 137.
 London, Brit. Mus., Gebetbuch der Bona v. Savoyen 140.
 — — Dürer-Manusk. 103.
 — — Dürer, Figur L. 226. 103, 106.
 — — — Pferdezhg. L. 209, 88.
 — — Koptische Lampe 316.
 — — Reliquiar 43.
 Lord Barrymore, Rubens, Entwürfe zum Achilleszyklus 133.
 — Heseltin, Rubens, Skizze mit Hochzeit des Peleus und Thetis 133.
 Lübeck, Dom, Levitenstuhl 111.
 Lüneburg, St. Nikolai, Chorgestühl um 1500 111.
 — Rathaus, Steinbank in der Gerichtslaube 112.
 — Gotische Steinbank vor einem Hause auf dem Sande 112.
 Maastricht, Reliquienschrein des hl. Servatius 69.
 Madrid, Archäolog. Museum, Doppelfenster der Kirche San Ginés in Toledo 308.
 — — Kästchen, aus San Isidro zu León 315.
 — — Bronzelampe 315 f.
 Madrid, Archivo historico nacional, Miniatur von 970 312.
 — Slg. Gomez-Moreno, Bronzelampe 316.
 — Prado, Dürer, Eva 105 f.
 — — Dürer, Selbstbildnis von 1498 285 f.
 — — Jan van Reyn, Hochzeit des Peleus und Thetis 133.
 — Nationalbibliothek, Servando, biblia hispallense, Miniatur fol. 278. 308.
 Magdeburg, Liebfrauenkirche 255.
 Magdeburger Gestühl 112.
 Mailand, Dom 233.
 — — Bauhütte 289.
 — S. Maria delle Grazie, Leonardo, Abendmahl 299.
 — Sta. Maria di San Satiro, Caradosso(?), Skulpturen der Sakristei 141.
 — Brera, Preda, Pala Sforzesca 138 f.
 — Ambrosiana, Preda, Bildnisse 139.
 — — Preda, Frauenporträt 137.
 — — — Zeichnung zum Kopf des älteren Knaben auf der Pala Sforzesca 139.
 — — Zeichnung Leonardos 95.
 — — Dürer, Pferdeproportionsstudie, Sch. M. 1234 81 f*, 84—87, 90 f.
 — Gebetbuch 17.
 — Totenmesse 22.
 — Slg. Crespi, Preda, Madonna 139.
 Mailand, Hof des Pal. Vecchio, Pferdmodell Leonardos zum Sforzadenkmal 95 ff.
 — Trivulzio-Denkmal von Leonardo 96.
 Mainz, Dom, Dürer, Bild Barmherzigkeit 1523 (verschollen) 282 ff.
 Marialba, Ruine 310 f.
 Marquet, Sta. Maria 310.
 Matefu, Westchor 313.
 Maubeuge, Ursulinerinnen, Heiligenschrein mit dem Schleier der hl. Aldegundis 32.
 Mazote, San Zebrian 312.
 Mehun-sur-Jèvre, Schloß, Arbeiten André Beauneveus 158.
 Melque, Ermita Sta. Maria 308 f.
 Modena, Violante nach Palma 306.
 — Museo Estense, Kasette von Riccio(?) 141.
 Moosburg, Altar von Hans Leinberger 151.
 Mosul, Bauten 324 f.
 — Jüdische Altertümer 325.
 — Keramik 325.
 Mschatta, Dekorationsstil 325.
 Alt-Münchener Goldschmiede 60.
 — Alte Pinakothek, Leonardo, Madonna 137.
 — — Altdorfer, Madonna mit den Engeln 154.
 — — Dürer, Selbstbildnis 284 ff.
 — — Dürer, Oswolt Krel 286.
 — — Dürer, Apostel 287.
 — — Rubens, Kindermord 133.
 — Bayr. Nat. Mus., Reidersche Elfenbeintafel mit den Frauen am Grabe 12 f.
 — — Gemälde nach dem »schönen unserer lieben Frauen Bild« in Ingolstadt, Liebfrauenkirche 42.
 — — Bild nach dem Erzengel Michael, ehem. im Schatz der Liebfrauenkirche zu Ingolstadt 76*.
 — — Abbildungen von St. Michaels Bild und einem goldenen Kelch, ehemals in der Liebfrauenkirche in Neuburg 52.
 — — Modell zum Grabmal Ludwigs des Bärtigen in der Ingolstädter Liebfrauenkirche 50.
 — — Sitzender Antonius Eremita aus Beinberg 153.
 — Graph. Slg., Rembrandt, Zeichnung der Beschneidung 301.
 — — Rembrandt, 4 Handzeichnungen zum Stockholmer Civilisbilde 294—303.
 Nr. 409 295 ff., 298*, 300—303

- Nr. 410 297, 299 f.*, 302.
 Nr. 411 299 ff.*, 302.
 Nr. 412 296*, 299, 302.
 — Schatzkammer, Krone des hl. Heinrich und oberer 10teiliger Aufsatz zur Krone der hl. Kunigunde 31.
 — Staatsbibliothek, Dürer, Pferdezeichnung in Maximilians Gebetbuch 86.
 — Slg. Wolter, Madonna mit Kind von Ortenburg 153*.
 Namur, Kathedrale, Schatz, Krone Philipps des Frommen 31.
 Naranco, Sta. Maria de 310.
 — Palastkirche 310.
 Neapel, Nationalmuseum Masaccio (oder Masolino?), Himmelfahrt Mariä und Gründung der Basilica Liberiana in Rom 289 bis 292.
 — — Doppelbildnis Barbaris(?) 97.
 Neuburg, Kleinodien Ludwigs des Bärtigen, von da nach Lauingen gebracht 51 f.
 — Die Krone mit den à jour gefaßten Edelsteinen 51.
 — Goldenes Bild St. Michaels 51 f.
 — Goldenes Bild St. Philipps 51.
 — Goldener Kelch (verschollen) von Hans Paltwein 52.
 — Silbervergoldete Monstranz und Kristallkreuz 52 f.
 — Kristallkreuz 53.
 — Goldenes Reliquienkreuz und andere Heiltümer 53.
 Die zu Neuburg aufbewahrten Kleinodien aus Herzog Ludwigs Schatz 54—56.
 — »Unser guts goldenes Haftel« 54.
 — Ein guldin Halspand 54.
 — Schmucksachen 54.
 — Die beiden Marienbilder, von da nach der Ingolstädter Pfarrkirche verbracht 54 ff.
 In Neuburg aufbewahrtes Silbergeschirr 56 f.
 New York, Mrs. Kahn, Credi, Porträt 137.
 Nieder-Eichsel, Kapelle, Madonna (?) 151.
 Niederrottweil, Altar 151.
 Nimes, Maison-Quarrée 210.
 Ninive, Vorislamisches 324.
 Nisibis, Mar Yaquûb 325.
 Nürnberg, Ostchor von St. Sebald 288.
 — Germ. Nat. Mus., B. Bruyn, Halbfigur einer nackten Frau 137.
 — — Dürer, Herkules 285 f.
 — — Dürer(?), Beweinung 88.
 Nürnberg, Germ. Nat. Mus., H. G.(?) 2 Plaketten mit Jagdszenen 322.
 — — Plakette (Mitt. 1896 Tfl. 3) 319.
 — Stadtbibliothek, Manuskripte Dürers: Vorstudie zu B. 98 Sch. M. 1215 83* ff., 86* f. 89*, 91.
 Olerdula, San Miguel 310.
 Orléansville, Westchor 313.
 Ostia, Befestigungsarbeiten 326.
 Oviedo, Kathedrale, Camera Santa 310.
 Oxford, Ashmolean Mus., Rubens (?) (A. Brouwer) Landschaft 133.
 — Christ-Church Coll., Leonardo, Studie zum rechten Arm des Engels auf der Verkündigung der Uffizien 136.
 — Univ.-Gal., Dürer, Kreidedzch. Jacob Fuggers L. 396 99.
 — Siegeskreuz von 908 314 f.
 — — Kästchen Froela II. 315.
 Palencia, Cathedrale Krypta 308.
 Palmyra 324.
 Paris, Bibl. des Inst. de France
 — Leonardo, Pferdekopfkonstruktionen 94* f.
 — Bibl. Nat., Evangeliar von Luxeuil 9.
 — — Evangeliar (Mg. suppl. latin. Nr. 665) silbervergoldeter Einbanddeckel mit Auferstehungsgruppe 69.
 — — Drogo-Sakramentar 11.
 — — lat 817, Sakramentar aus St. Gereon, Köln 3—13.
 — — Byzantin. Elfenbeinrelief der Madonna mit dem Kinde auf dem Deckel 3.
 — — Heiligenkalender 3 ff.
 — — Anordnung der Bilder 4.
 — — Initialen 5, 7.
 — — Inhalt und Einrichtung 5.
 — — Unterscheidung in 2 Gruppen von Bildern 6.
 — — Verkündigung, Geburt, Majestas und Kreuzigung 6.
 — — Gregor, Pilatus, Grab, Pfingsten Himmelfahrt 6.
 — — Gregor 6, 8—11.
 — — Kreuzigung 6 f., 11.
 — — Verkündigung 7.
 — — Maria 7.
 — — Geburt 7.
 — — Christus 8.
 — — Petrus, Gregor u. Josef 8.
 — — Majestas 8.
 — — Crucifixus 8.
 — — Johannes 10.
 — — Pilatus 8, 12.
 Paris, Bibl. Nat., Frauen am Grabe 12.
 — — Pfingstfest 6, 8 f., 13.
 — — Himmelfahrt 9, 13.
 — — Evangeliar 9488 10.
 — — lat. 10438 13.
 — — lat. 10501 Initialen 12.
 — — lat. 18005 13.
 — — Ms. Nr. 21446, Schatzinventar König Karl VI 25.
 — — ms fr. 23279, Handschrift des Pierre le Fruitier 19.
 — Celestinerkirche, Kreuz, gestiftet vom Herzog von Orleans 31.
 — Château de beauté 23.
 — Louvre 23.
 — — Fassade von Perrault 206.
 — — Apollogalerie, fermail dit »de Saint Louis« 36.
 — — Aquamanil in Form eines Pfau 316.
 — — Grüne Patena aus St. Denis 314.
 — — Reliquiar 43.
 — — Statuette der hl. Jungfrau 45.
 — — Leonardo, St. Anna 137.
 — — — Bacchus 137.
 — — Leonardo, Mädchenkopf. Studie zur Madonna Litta 137.
 — — Leonardo, Mona Lisa 137.
 — — Leonardo (oder Cesare da Sesto?) Vierge aux balances 137.
 — — Leonardo-Werkstatt (Boltraffio) La belle Ferronière 137, 139.
 — — Raphael, hl. Michael 134.
 — — Dürer, Selbstbildnis von 1493 285 f.
 — — — Pferdezhg. L. 304 88.
 — — Luxembourg von Brosse 199.
 — Musée Cluny, Gürtel ca. 1400 36.
 — Porte Saint Denis von Fr. Blondel 200.
 — Tore 200.
 — Ste. Chapelle, ehem. Reliquienbüste des hl. Ludwig vom Goldschmied Quillaume 34.
 — — Inventaire des reliquaires, livres et ornements 34.
 — St. Mathurin, Kronenreliquiar 31.
 — Slg. Marchesa Arconati-Visconti, Preda, Bildnis der Bianca Maria Sforza 139.
 — Slg. Rothschild, Leonardo, Studie zum Hintergrund der Anbetung der Könige 96.
 Parma, Kuppelfresken von Correggio 114.

- Pavia, Dom, Donati, Chorgestühl 140.
— Illuminierte Bücher 140.
Pedret, San Quirce 310.
Pelplin, Kath. Pfarrkirche 272.
— Jakobsaltar von Bartholomäus Strobel 272.
Peñalba, Kloster Santiago 312 f.
Petersburg, Leonardo, Madonna Litta 137, 139.
— — Mad. Benois, 136 f.
— Tafeln der Eyck-Werkstatt 17, 20, 22. 181.
— Rubens, Ehepaar 133.
Poehlder, Gestühl 112.
Pommersfelden, Gem. Galerie, Joh. Hofmann(?), Kopie des Schmerzensmannes nach Dürer, ehem. im Mainzer Dom 283.
Prag, Hradschin 288.
— Dürer, Rosenkranzbild 285 f.
— St. Veit, Domschatz, Böhmisches Königskrone 31.
— Smlg. Lanna, Dürer, Vorzeichnung zum Stich Adam und Eva L 173 84.
- Quedlinburg, Stiftskirche, Baugeschichte 246—259.
— Ottonische Bauten 246.
— Grundriß 248*.
— Burgkapelle 247, 250, 258.
— Heinrichskirche 249*—254, 258 f.
— Jungferchor 250, 252.
— Unterkirche (Krypta) 250—253, 256, 258.
— Seitenkapellen der Unterkirche 252 f.
— Confessio 251, 256.
— Erweiterungsbau von 997 251 f., 258.
— Bau von 1021 253 ff., 259.
— Ostchor und Langhaus 254.
— Umbau des Ostchors 1320 257.
— Neubau zwischen 1070 und 1129 255 f., 258 f.
— Kaiser-Heinrich-Grab 250, 256.
— Äbtissinnen-Gräber 254.
— Reich verzierte Würfelkapitelle 256.
— Gewölbter Keller unter dem Schloßbau 251 f.
— Wigbertikap. 250.
- Rahbah, Burg 325.
Raqqah, Keramik 326.
— Moscheen, Burg und Palast 325.
Ratzburg, Dom, Chorgestühl um 1150 111.
Regensburg, Buchmalerei 3, 6.
— Verzeichnis der von Herzog Ludwig dem Bärtigen da hinterlegten Kleinodien 50 f.
- Regensburg, Goldene Krone, genannt die Dornenkrone 51.
— Das Kreuz von Bourges 51.
— Ein anderes Kreuz 51.
— Goldenes Bild St. Peters mit Schlüsseln und Reliquiar 51.
— Goldenes Bild von St. Karl 51.
— Goldenes Bild von St. Dyonisius 51.
— *Schöne Maria* 154.
Reichenauer Malerschule 10. und 11. Jh. 1, 7—11, 13.
— Gruppe der Handschrift XII 10.
Reimser Skulpturen 112.
Reischach, Klein St. Anton-Kapelle, Magdalena 152*.
Reutti, Altar 151.
Rocas, San Pedro 311.
Rom, Acqua Vergine 327.
— Cloaca Maxima 224.
— Befestigungsanlagen 327.
— Befestigungsarbeiten an der Engelsburg und den Stadt-toren, Wasserleitungsbauten 326.
— Belvedere, Vollendung durch P. Ligorio 326.
— — Apoll 106.
— Casino di Pio IV von Ligorio, Ausmalung durch Barocci, Santidi Tito, F. Zuccaro 326.
— Diokletiansthermen 326.
— Gal. Borghese, Leonardo, Leda 137.
— Gal. Doria, Rubens, Franziskaner 133.
— Gesù, von Vignola 327.
— Loggia della Cosmografia und Ausmalung durch Giov. da Udine 326.
— Nicchione von P. Ligorio, geplant von Michelangelo 326.
— Pal. Pallavicini, Franc. di Giorgio, Abbandonata 328.
— S. Clemente, Masaccio, Freskenzyklus 290.
— Sta. Maria Deglangeli von Michelangelo 326 f.
— Sta. Maria del Popolo, Raphael, Grabkapelle für Agostino Chigi, Mosaikschmuck 134.
— S. Maria Maggiore Mino da Fiesole, Hochaltartabernakel 291.
— St. Peter, Bau von Michelangelo 327.
— — Vignola als Architekt 327.
— — Gewundene Säule am Baldachin 213.
— — Sakristei 224.
— St. Paul, Bibel 11.
— Vatikan, Appartamento Borgia und Torre Pia mit 3 Kapellen, Ausmalung durch Vasari 327.
- Rom, Vatikan, Arbeiten Taddeo Zuccaros 326.
— — Bibliothek, Masaccio, Predella des Maria-Schnee-Altars aus S. Maria Maggiore 291.
— Pferdeskizze des Cod. Vatic. 96.
— Vatikan, Raphael, Disputa 134.
— — Raphael, Fresken der Camera della Segnatura 134.
— — Wiederherstellung der Sixtin-Kapelle, Deckenmalereien 327.
— — Kap. Nikolaus V., Vasari, Altar mit Steinigung des Stephanus 327.
— S. Pietro in Vincoli, Caradosso, Reliquiar der Ketten Petri 141.
Rouen, Bibliothek, Miniatur aus dem Manuskript des Arestote 46.
Rusafa, Basilika 323.
— Christl. Bauten 323 f.
— Kirche extra muros 324.
— Martyrion 324.
— Nordtor 324.
- Sahagun, Kirche 312.
— Lorenzkirche, Kapitelle aus dem Kloster 312.
Saint-Denys, Abbaye Royale 25, 31.
— — Silbervergoldete Dyonisiusfigur 34.
— — Reliquiar mit der Hand des hl. Thomas 32.
— Gold- und Silberschatz der Königin Isabeau 25.
Saint Germain des Prés, Schrein von Jean de Clichy, Gautier Dufour und Guillaume Boey 46.
Salihiyeh, Burg 325.
Samarra, Ausgrabungen 324, 326.
— Dekorationsstil 324 f.
San Baudel, Ermita 314.
Sangerhausen, Ulrichskirche 255.
St. Georgen, Flügelaltar von 1520 151.
San Miguel, Kloster 311.
Santiago (Toledo), Turm 313.
Saragossa, Kathedrale, Silbernes Schiff 47.
Seleukeia, Hellenistische Stadtmauern 324.
Sevillaner Miniaturen 314.
Siegburg, Mauritiusaltar 69.
Siena, Akademie, Franc. di Giorgio, Verkündigung 328.
Silos, Kloster, Becher 315.
Solarolo, Stadthaus, Francesco di Simone, Umrahmung des Madonnenreliefs 135.
Stockholm, Museum, Bestände an niedersächsischer Kunst 111.
— — Lastmann, Junooper 299.

- Stockholm, Museum, Rembrandt, Verschwörung des Julius Civilis 294*—303.
 — Rembrandt, Zeichnungen 303 f.
 — Rembrandt, Zeichnung Christus und die Ehebrecherin 304.
 Straßburg, Münster, Grabsteine 1480—90 108.
 — St. Thomas, Grabsteine 1480—90 108.
 — Grabstein im Treppenhaus des Kunst-Gewerbemuseums 107* f.
 — Verzeichnis der von Herzog Ludwig da hinterlegten Kleinodien 47—50.
 — Futteral mit der Königin guten Krone 47.
 — Futteral mit der Königin Schappel 47.
 — Futteral mit einem Kranz 47.
 — Futteral mit der Königin Coiffe 47.
 — Lade mit der Königin Gürtel 47.
 — Ein großes vergoldetes Schiff 48.
 — Goldenes Tafelgeschirr 48 f.
 Tarrasa, Drei Kirchen 309.
 — San Miguel 309.
 Távara, San Salvador, Turm des Klosters 312.
 Tivoli, Serapeum 313.
 Toledo, Kathedrale, Silbernes Schiff 47.
 — Mesquita de las Tornerias 313.
 — Moschee el Cristo de la Luz 308, 312.
 — San Sebastian, Santa Eulalia, San Lorenzo 308.
 Tours, San Martin, Westchor 313.
 Trier, Malerschule 9.
 — Egbertkodex 13.
 — Registrum Gregori 9 f., 12.
 Turiner Gebetbuch 17, 181.
 — Reiterminiatur 21 f.
 — Gruppe der hl. Jungfrauen 22.
 — Slg. Cora, Preda, Madonna 138.
 Ukhaider, Quadratische Anlage 324.
 Ulm, Münster 289.
 — Altar 151.
 Utrechter Porzellansammlung von Schagen 121.
 Valdedios, San Salvador 311.
 Venedig, Miracoli-Kirche, Pyrgoteles, Lünette 135.
 — Palazzo in 166.
 — S. Marco, Antike Rosse 96.
 Venezianische Bildhauer der Renaissance 135.
 Vernon, Kollegienkirche, Reliquiar der Königin Blanche 43.
 Vigevano, Illuminierte Bücher 140.
 Villanova, Sta. Maria 313.
 Villardeveyo, San Miguel 311.
 Vincennes, Schloß 23.
 — Schloßkap., Kreuz von Claux (Claiz) von Freiburg 45.
 Wangen, Altar 151.
 Weimar, Dürer, Zeichnung eines nackten Mannes, L 156 284 ff.
 Wien, barocke Deckenmalerei 183.
 — Albertina, Zeichnungssammlung 113.
 — Fra Antonio da Monza, Pfingstwunder-Miniatur 140.
 — Manfredi, Zeichnung 303.
 — Dürer, Knabenzeichnung von 1484, L 448 284, 286.
 — Dürer, ein Reisiger-Aquarell, L 461 80* 84 f. 91.
 — Dürer, Zeichnung Adam, L 475 84.
 — Dürer, Paßgänger L 553 aus dem Triumphzug 86.
 — Belvedere, Erzfig. vom Hellenenberge 106.
 — Estensische Kunstslg. 134.
 — Altichiero, Marmornes Madonnenrelief 135.
 — Donatello, große Bronzeplakette 135.
 — Marmorumrahmung von Donatellos großer Bronzeplakette 135.
 — Donatello, Bronzestatue eines Cupido 135.
 — Tullio Lombardi, Bacchus und Ariadne 135.
 — Marmorfragmente von Sarkophagen und Prunkaltären 135.
 — Marmorne Porträtplastik um 1800 136.
 — Plakettenslg. 136.
 — Gemädegalerie, Preda, Bildnis Kaiser Maximilians 139.
 — Rubens, Bildnisfragment 132.
 — Rubens, Reiterbildnis 132.
 — Dürer, Allerheiligenbild 285 f.
 — Dürer, Marter der 10 000 285.
 — Hofburg, Alte deutsche Kaiserkrone 30.
 — Altes Hofmuseum, Smlg. Liechtenstein und Privatbesitz: Prachtstücke 16. und 17. Jh. 135.
 — Fürstl. Lichtensteinsche Kunstkammer, Bronzen 316 f.
 — Slg. Liechtenstein, Altichiero, Madonna mit dem kleinen Kreuz 135.
 — Leonardo (?) (Verrocchio-Atelier?) Porträt 137.
 Wien, Slg. Liechtenstein, Rubens. (van Dyck?) Vermoelen 133.
 — Österr. Mus. für Kunst u. Industrie, Welfenschatz, Eilbertusschrein 69.
 — Slg. Alfred Walcher, Ritter von Moltheim, Deutsche Renaissanceplaketten 318—322.
 — Von Meister H. G. 320.
 — Meister in der Art des H. G., fünf Plaketten 320.
 — Jonas Silber, drei Plaketten 321.
 — Nr. 55, Zündkrautflasche mit Parisurteil 320.
 — Nr. 70 Bellerophon im Kampf mit der Chimära 320.
 — Nr. 108, 109, 114, 115, 116 319.
 — Nr. 118 H. G. (?) (Urteil Salomos) 320.
 — Nr. 119 H. G. (Rebekka und Elieser) 319 ff.
 — Nr. 120. H. G. (?) (Todessprung des Marcus Curtius); 122. H. G. (?) (Urteil Salomos); 124. H. G. (?) (Allegorie des Friedens) 321.
 — Nr. 127 319.
 — Art des J. Silber: Nr. 133 (Venus und Adonis 137 (Mars und Venus) 321.
 — Nr. 138, 139 319.
 — Art des J. Silber: Nr. 141 (Mercur und Argus); 142 (Pan und Syrinx) 319, 321.
 — Nr. 146—149 (Evangelisten) 320.
 — Nr. 164, Treibarbeit mit Ceres 322.
 — Nr. 169 (Gottvater) 320.
 — Nr. 175, 211, 212 319.
 Wienhausen, Kloster, Äbtissinnenstuhl 111.
 Windsor, Denkmalentwurf Leonardos R LXXIII 95*.
 — Pferdezeichnung Leonardos 97.
 Zalubiyeh, Burg 325.
 Zindan, Ruinen 324.
 Privatsammlungen
 Plaketten:
 Slg. Faure, Kat. Nr. 619 Tfl. 25; 723 Tfl. 22 319.
 Slg. Gutekunst, Kat. Nr. 167 Tfl. 6 (Bronze); 172, 173 Tfl. 3 319.
 Leitschuh Nr. 98 Tfl. 14 319.
 Slg. Löbbecke H. G. (Hans Gar?) Rebekka und Elieser 321.
 — Kat. Nr. 128 und 219 Tfl. 9; 808 Tfl. 29 319.
 — Kat. Nr. 860, Gottvater 320.
 — Kat. Nr. 910 Tfl. 43 319.
 — Kat. Nr. 915 Tfl. 35, H. G. (Hans Gar?) Taufe Christi 321.

Slg. Löbbbecke Kat. Nr. 917 Tfl. 45, H. G. Urteil Salomos 320.
— — Kat. Nr. 918 Tfl. 45, Merkur mit dem Haupte des Argus 321.

Slg. Löbbbecke Kat. Nr. 919 Tfl. 46, 2 Hirten 321.
— — Kat. Nr. 920, 921 Tfl. 46 319.

Slg. Oppler (Lepke 1913) Kat. Nr. 191, 192, 193, 195 Taf. 30 319.

SACHVERZEICHNIS.

ALLGEMEINES.

Die Kunst des Mittelalters 170 f.
abendländische Kunst des Mittelalters 171.
Barockkunst 171.
Düsseldorfer Kunst z. Zt. Johann Wilhelms 116.
— — im 19. Jh. 118.
Les Arts à la cour de Bourgogne 24.
gli Artisti Lombardi 138—141.

ARCHITEKTUR.

Rom, Acqua Vergine 327.
Cloaca Maxima, Rom 224.
Antike Triumphbogen 200.
Diokletiansthermen, Rom 326.
Serapeum in Tivoli 313.
archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet 323—326.
syrische Kirchen 6. Jh. 323.
Amida, Marienkirche 324.
Baghdad, Runde Stadt des Mansûr Palast und Bethaus 324.
— Mihrab des Djami al-Khasaki 324.
— Bauten der Oststadt 324.
Eski Baghdad, Ruinen 324.
Halebiyeh, Burg 325.
Irbil, Minaret 325.
Ktesiphon, Hellenistische Stadtmauern 324.
— Taq-i-Kisrâ 324.
Mschatta, Dekorationsstil 325.
Mosul, Bauten 324 f.
— Jüdische Altertümer 325.
Ninive, vorislamisches 324.
Nisibis, Mar Yaquûb 325.
Palmyra 324.
Rahbah, Burg 325.
Raqqah, Moscheen, Burg und Palast 325.
Rusafa, Christl. Bauten 323.
— Basilika 6. Jh. 323.
— Martyrion 324.
— Nordtor 6. Jh. 324.
— Kirche extra muros 324.
Salihiyeh, Burg 325.
Samarra, Ausgrabungen 324, 326.
— Dekorationsstil 324 f.
Seleukeia, Hellenistische Stadtmauern 324.
Sindjar, Bauten der Gegend um 325.

Ukhaidir, Quadratische Anlage 324.
Zalubiyeh, Burg 325.
Zindan, Ruinen 324.

Deutschland.

Aachen, Münster 33.
Kirchenbauten Heinrichs I. und der Ottonen in Quedlinburg, Gernrode, Frose und Gandersheim 246.
Gröningen, Klosterkirche 255.
Hildesheim, Dom 253.
— — Confessio 251.
— Domgruft 251.
— St. Michael 255 f.
— — — Würfelkapitelle Anf. 11. Jh., ohne Schmuck 256.
— — — Würfelkapitelle (—1186) 256.
Quedlinburg, Stiftskirche, Baugeschichte 246—259.
— — Grundriß 248*.
— Burghausen 247, 250, 258.
— Heinrichskirche 249*—254, 258 f.
— Jungferchor 250, 252.
— Unterkirche (Krypta) 250—253, 256, 258.
— Seitenkapellen der Unterkirche 252 f.
— Confessio 251, 256.
— Erweiterungsbau von 997 251 f., 258.
— Bau von 1021. 253 ff., 259.
— Ostchor und Langhaus 254.
— Umbau des Ostchors 1320. 257.
— Neubau zwischen 1070 und 1129 255 f., 258 f.
— reich verzierte Würfelkapitelle 256.
— gewölbter Keller unter dem Schloßbau 251 f.
— Wigbertikapelle 250.
Burghausen, Schloßurm 59.
Freiburg, Münster 288.
Ingolstadt, Liebfrauenkirche 42, 46, 50, 56.
— Chor 54.
Köln, Alter Dom 1, 3.
— St. Gereon 3 f.
— St. Kunibert 3.
Magdeburg, Liebfrauenkirche 255.
Nürnberg, St. Sebald, Ostchor 288.
Pelplin, Kath. Pfarrkirche 272.

Sangerhausen, Ulrichskirche 255.
Ulm, Münster 289.
Danzig, Artushof 262.
— St. Birgitten 261 f.
— St. Katharina 261 f.
Obbergen, Anthony von, Zeughaus in Danzig 1602—05 259.
Schinkel, Friedrichs-Werdersche Kirche, Berlin 225.
— Entwurf einer Begräbniskapelle für Königin Louise 225.
Basel, Münsterbauhütte 288.
Prag, Hradschin 288.
Französische Baukunst 199.
Germigny-des-Près, Hufeisenbogen Profil 309 f.
Saint-Denys, L'Abbaye Royale 25.
Westchor von San Martin in Tours 313.
Die Architekturtheorie der franz. Klassik und des Klassizismus 197—237.
Verzeichnis französischer Architekturschriften von 1647—1822 199—204.
Blondel, François Porte Saint Denis, Paris 200.
Brosse, Pal. Luxemburg, Paris 199.
Du Cerceau, J. A., architektonische Entwürfe 205.
Lepautre, Bauentwürfe 208.
Perrault, Louvrefassade 206.
Maison Quarrée zu Nîmes 210.
Pariser Tore 200.
Collège des Quatre-Nations 219.

Italien.

Brescia, San Salvatore, Krypta 310.
Mailand, Dom 233.
— — Bauhütte 1391 289.
Alberti, L. B., Kleinere Schriften 101.
Serlio, Architectura 102.
Vitruv Architectura 103.
Befestigungsarbeiten in Ostia und an der Seeküste, Engelsburg und Stadttoren Roms, Wasserleitungsbauten 326.
Befestigungswerke von Civita Vecchia, Ancona, Camerino und Rom 327.
Rom, S. Maria degli Angeli 327.
— St. Peter, Sakristei 224.

Rom, St. Peter, Sakristei, Gewundene Säule am Baldachin 213.
 — Vatikan, Appartamento Borgia und Torre Pia mit 3 Kapellen 327.
 — Wiederherstellung der Sixtin. Kapelle 327.
 — Loggia della Cosmografia 326.
 Palazzo di Venezia 166.
 Ligorio, Pierro, Vollendung des Belvedere und Nicchione, Rom 326.
 — Casino di Pio IV., Rom 326.
 Michelangelo, Bauten 201.
 — Sta. Maria Degl'Angeli, Rom 326.
 — St. Peter, Rom 327.
 — Plan des Nicchione, Rom 326.
 — Laurenziana-Vorhalle, Florenz 232.
 Vignola, Bauten 201.
 — St. Peter und Gesù, Rom 327.
 Spanische Kunst 307—316.
 Kirche von San Juan de Baios 308.
 Sta. Maria zu Bamba 312 f.
 Kirche von Santa Comba de Bande 308, 313.
 San Pedro de las Puellas, Barcelona 309.
 Ermita San Baudel 314.
 San Andrés von Bedriñana 311.
 Reste einer Brüstung aus San Adriano zu Boñar, León, Museum 312.
 San Julian zu Buada 310.
 Basilika von Cabeza del Griego 310 f.
 San Juan zu Camba 311.
 Kirche von Canapost 309.
 Kirche zu Castañeda 312.
 San Miguel de Celanova 313.
 San Millan de la Cogolla 314.
 Moschee von Córdoba 309, 311, 313.
 San Miguel zu Eiré 311.
 Kirche von Escalada 312 f., — — — Brüstung 312.
 — — — Sparrenköpfe 313.
 Kathedrale zu Exmiadzin 312.
 Apsis von St. Lorenz in Grenoble 313.
 San Roman zu Hornija 312.
 Santa Maria zu Lebeña 313.
 Kapelle von Leiria 310.
 Sta. Christina de Lena 310.
 San Salvador des älteren Königs-palastes in León 313.
 San Miguel de Lino 310.
 Ruine von Marialba 310 f.
 Sta. Maria zu Marquet 310.
 Kirchenruine von San Pedro de la Mata 308.
 San Zebrian zu Mazote 312.
 Ermita Sta. Maria von Melque 308 f.
 Palastkirche von Naranco 310.

Sta. Maria de Narano 310.
 Kirche von San Pedro de la Nave 308, 313.
 Kloster von San Miguel 311.
 San Miguel de Olerdula 310.
 San Tomás in Las Ollas 312.
 Westchor von Orléansville und Matefu (Algier) 313.
 Camera Santa der Kathedrale von Oviedo 310.
 Krypta der Kathedrale von Palencia 308.
 San Quirce zu Pedret 310.
 Kirchenanlage von San Juan de la Peña 309.
 Kloster Santiago zu Peñalba 312 f.
 San Pedro zu Rocas 311.
 Kirche von Sahagun 312.
 Kapitelle aus dem Kloster von Sahagun in der Lorenzkirche daselbst und im Museum zu León 312.
 Drei Kirchen zu Tarrasa 309.
 San Miguel, Tarrasa 309.
 Turm des Klosters San Salvador zu Távara 312.
 San Sebastian, Santa Eulalia San Lorenzo, Toledo 308.
 Doppelfenster aus der Kirche San Ginés in Toledo, Madrid, archäolog. Museum 308.
 Turm von Santiago in Toledo 313.
 Mesquita de las Tornerias, Toledo 313.
 Moschee el Cristo de la Luz, Toledo 308, 312.
 San Salvador de Valdedios 311.
 Santa Maria in Villanova 313.
 San Miguel von Villargaveyo 311.
 S. Sergius in Konstantinopel 313.
 Turm der Moschee von Abentulun, Kairo 313.

MALEREI.

Deutschland.

Mittelalterliche Malerei in Deutschland 131.
 Deutsche und niederländische Malerei des 15. Jh. 166.
 Tafel mit Ecce homo im Haller Inventar von 1525 284 f.
 Gemälde 18. Jh. nach dem *schönen unserer lieben Frauen Bild* der Ingolstädter Liebfrauenkirche im Bayr. Nat.-Mus., München 42.
 Bild nach dem Erzengel Michael, ehem. im Schatz der Liebfrauenkirche zu Ingolstadt, München, Bayr. Nat.-Mus. 76*.
 Altdorfer, Madonna mit den Engeln, München, Alte Pinakothek 154.

Blocke, Isaac v. d., Deckenbild, Danzig, Rathaus 260*, 262 f.
 Blocke, Isaac von dem(?), Truhendeckel mit Stadtansicht von Danzig, Stadtmuseum ebda 259 ff.*, 262 ff.
 Bock, Hans Gemäldezyklus in Einsiedeln 145.
 Bruyn, B., Halbfigur einer nackten Frau, Nürnberg 137.
 Dürer, Selbstbildnisse 282—287.
 — Selbstbildnis von 1493, Paris, Louvre 285 f.
 — Selbstbildnis von 1498, Madrid 285 f.
 — Münchener Selbstbildnis 284 ff.
 — Oswolt Krel, München 286.
 — Allerheiligenbild, Wien 285 f.
 — Apostel, München 287.
 — Barmherzigkeit von 1523, ehem. im Mainzer Dom 282 ff.
 — Eva, Madrid, Prado 104*, 105 f.
 — Herkules, Nürnberg 285 f.
 — Jabachaltar, Trommler, Köln 285.
 — Marter der 10 000, Wien 285.
 — Rosenkranzbild, Prag 285 f.
 — Büchlein vom Malen 99, 102.
 Dürer(?), Beweinung, Nürnberg, Germ. Mus. 88.
 Grünewald, Isenheimer Altar, Kapitäl 108.
 Hofmann (?), Joh., Kopie des Schmerzensmannes von Dürer, Pommersfelden, Gem. Galerie 283.
 Krieg, Johann, Truhnenmalerei, Danzig, Stadtmuseum 260 f.*, 262 ff., 265*, 269, 272.
 Meister Bertram, Bilder, Hamburg, Kunsthalle 157, 273 bis 282.
 — Sündenfall 274 *f.
 — Entdeckung des Sündenfalls 275.
 — der 2. Schöpfungstag 278* bis 281.
 — Der Engelsturz 280 *f.
 Möller Anton, Gemälde mit Stadtansicht von Danzig 259.
 Strobel, Bartholomäus, Jakobsaltar in Pelplin 272.
 romantische Malerei 130.
 Nazarener und Deutsch-Römer 130.
 frühe Heidelberger und Düsseldorf-Landschaftsmalerei 130.
 barocke Deckenmalerei in Wien 183.

Niederlande.

altniederländische Malerei 171.
 Holländische Malerei 15. Jh. 16 f., 181.

Holländisches Gruppenporträt 168, 177.
 van Amstelen (?), Kreuztragung, Budapest, Galerie 16*—22.
 Christus Petrus, Jüngstes Gericht, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 20.
 David, Gerhard, Kreuztragung in amerik. Besitz 20.
 van Eyck, Brüder, Kunstkreis 20 ff.
 — Frühwerke 16, 22.
 — Genter Altar 17, 20.
 — hl. Jungfrauen und Anbetung des Lammes 22.
 — Verschollene Bilder 17.
 Jan van Eyck, Bilder 164.
 — Edelsteinzier auf s. Bildern 45.
 Eyck-Werkstatt, Petersburger Tafeln 17, 20, 22, 181.
 Geertgen tot Sint Jans, Frühwerk 17.
 Ouwater, Kreuztragung (verschollen) 17, 20.
 Brouwer (Rubens?) Landschaft im Ashmolean Mus. 133.
 Key, A. Th. Bildnisse 132.
 Lastmann, Junoopfer, Stockholm 299.
 Rembrandt, Nachtwache Amsterdam, Ryksmuseum 183, 295.
 — Die Wardeine der Tuchmacher, Amsterdam, Reichsmus. 302.
 — Verschwörung des Julius Civilis, Stockholm 294*—303.
 — Alterskunst 185.
 Reyn, Jan van, Hochzeit des Peleus und Thetis, Madrid, Prado 133.
 Rubens, in Italien entstandene Werke 132.
 — italienische und frühe Antwerpener Periode 132.
 — große Altarwerke in französischen und belgischen Provinzgalerien 132.
 — Bilder bekannter Galerien 132.
 — Bilder in Privatbesitz 132.
 — Skizzen bekannter Galerien 132.
 — Bildnisse 133.
 — Arundel, London 133.
 — Bildnisstudie, Berlin, Gal. van Diemen 133.
 — Bildnisse im deutschen und holländischen Kunsthandel 133.
 — Dresdener Bildnis 133.
 — Ehepaar, Petersburg 133.
 — Fragment in Wien 132.
 — Franz IV. von Mantua in London 132.
 — Franziskaner der Galerie Doria, Rom 133.
 — Ginderthalen, Berlin 133.
 — Hüftstück, Antwerpen 133.

Rubens, Kindermord, München, Alte Pinakothek 133.
 — Mechaniker aus Slg. Focke, Bremen, im Berliner Kunsthandel 132.
 — Philipp Rubens 133.
 — Reiterbildnis, Wien 132.
 — (van Dyck?) Vermoelen, Wien, Liechtenstein 133.
 — Kopie nach älteren Bildern 132 ff.
 — Serien 133.
 — Äneaslandschaft, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 133.
 — Bekehrung des hl. Bavo, aus London, Edinburgh 133.
 — Leda, Dresden 132.
 — Nausikaalandschaft, Florenz, Pitti 133.
 — Triumphzug nach Mantegna London 133.
 — Wildschweinjagd, Dresden 133.
 Rubens? (A. Brouwer) Landschaft im Ashmolean Mus. 133.
 Scorel Familienporträt, Cassel 137.
 Werfft, A v. d. Diana im Bade 121.

Italien.

Trecento-Malerei 136.
 Giotto, Fresken der Franzlegende Assisi, S. Francesco, Oberkirche 293.
 italienische Malerei im 14. und 15. Jh. 171.
 Malerei der Renaissance im Mittel- und Süditalien 327.
 Deckenmalereien der Sixtin. Kapelle, Rom, Vatikan 327.
 Bildnisse Pius V. 327.
 Barbari (?) Doppelbildnis, Neapel, Mus. Nazionale 97.
 Barocci, Santidi Tito, F. Zuccaro, Arbeiten im Casino di Pio IV., Rom 326.
 Boltraffio, Bildnisse 139.
 — La belle Ferronière, Paris, Louvre 137, 139.
 — (?) Die Frau mit dem Hermelin, Krakau, Fürst Czartoryski 137, 139.
 Borromini, als Restaurator 169.
 Cesare da Sesto (?), Vierge aux balances, Paris, Louvre 137.
 Conti, Bernardino, Frühwerke 139.
 Correggio, Kuppelfresken in Parma 114.
 Credi, Porträts in Forlì und New York (Mrs. Kahn) 137.
 Foppa, Kunsttheoretische Schriften 94 ff.
 Giorgio, Francesco di, Abbandonata, Rom, Pal. Pallavicini 328, Verkündigung, Siena, Akademie 328.

Granacci, 3 Bilder, Budapest, Museum 306.
 Granacci (?) oder Sogliani, hl. Familie, Budapest, Museum 306.
 Leonardo, Manuskripte 89, 94.
 — Trattato della pittura 99.
 — Jugendwerke 136.
 — Abendmahl, Mailand, S. Maria delle Grazie 299.
 — Anbetung der Könige, Florenz, Uffizien 137.
 — Bacchus, Paris, Louvre 137.
 — Kopf eines greisen Heiligen, Frankfurt 137.
 — Leda, Rom, Gal. Borghese 137.
 — Madonnenentwürfe 137.
 — Madonna Benois 136 ff.
 — Madonna Litta, Petersburg 137, 139.
 — Münchener Madonna 137.
 — Mona Lisa, Paris, Louvre 137.
 — St. Anna, Paris, Louvre 137.
 — Taufe Christi, Florenz, Akademie 137.
 — Verkündigung, Florenz, Uffizien 136.
 — (?) Porträt, Wien, Slg. Liechtenstein 137.
 — (?) Vierge aux balances, Paris, Louvre 137.
 — Werkstatt, La belle Ferronière, Paris, Louvre 137, 139.
 Leonardoschule 89.
 Lomazzo, Tratt. dell' arte della pitt. 84, 94 ff.
 Masaccio, Freskenzyklus in S. Clemente, Rom 290.
 — Altarbild von Maria Schnee, ehem. Rom, S. Maria Maggiore 289—292.
 — Predella des Maria-Schnee-Altars aus S. Maria Maggiore, Rom, Vatikan, Bibliothek 291.
 — Anna selbdritt Florenz, Akademie 291.
 Masaccio (?) Himmelfahrt Mariä und Gründung der Basilika Liberiana in Rom, Neapel, Nationalmuseum 289—292.
 Masolino, Frühwerke 292.
 — Madonna von 1423, Bremen 292.
 — Wand- und Deckenmalereien, Castiglione d'Olena, Battistero 292.
 — Deckenbilder, Castiglione d'Olena, Collegiata, Chor 292.
 Masolino (?) Altarbild von Maria Schnee, ehem. Rom, S. Maria Maggiore 289—292.
 — Himmelfahrt Mariä und Gründung der Basilika Liberiana in Rom, Neapel, Nationalmuseum 289—292.

Palma, Violante, Budapest, Museum 306.
 Violante nach Palma, Modena 306.
 Preda, Gemälde 138.
 Preda, Bildnisse, Mailand, Ambrosiana 139.
 — Archinto, London, Nat. Gal. 139.
 — Bianca Maria Sforza, Paris Marchesa Arconati-Visconti 139.
 — dieselbe Slg. Widener 139.
 — Frau mit dem Hermelin, Krakau, Fürst Czartoryski 137, 139.
 — Frauenporträt, Mailand Ambrosiana 137.
 — Giangaleazzo Sforza, Cadenabbia, Slg. Porro 139.
 — Kaiser Maximilians, Wien 139.
 — Männerbildnisse, Hannover 139.
 — Madonna, Mailand, Slg. Crespi 139.
 — Madonna, Turin, Slg. Cora 138.
 — Madonna in der Grotte, London 137, 139.
 — Engel, Flügel der vorigen, London, Nat. Gal. 137, 139.
 — Pala Sforzesca, Mailand, Brera 138 f.
 Preda (?) Auferstehung Christi, Berlin 139.
 Raphael, Fresken der Camera della Segnatura, Rom, Vatican 134.
 — Disputa, Rom, Vatican 134.
 — hl. Michael, Paris, Louvre 134.
 — Grabkapelle für Agostino Chigi in St. Maria del Popolo, Rom Mosaikschmuck 134.
 Udine, Giov. da. Ausmalung der Loggia della Cosmografia des Vatikans 326.
 Vasari, Altar mit Steinigung des Stephanus, Rom, Vatikan, Kap. Nikolaus V. 327.
 — Ausmalung der Kapellen der Torre Pia, Rom, Vatikan 327.
 Zuccaro, Taddeo, Arbeiten in Sälen des Vatikans 326.
 Spanische Bilder des 17. Jh 166.
 Wandmalereien in der Ermita San Baudel 314.
 impressionistische Maler des 19. Jh. 166.
 moderne Landschaftsmalerei 171.

MINIATUREN.

Deutschland.

Ottonische Buchmalerei 1.
 eine deutsche Malerschule um das Jahr Tausend 1.
 Bilderkreis der Evangeliiare und Sakramentare im 11. Jh. 11.

Initialornamentik 1, 3.
 Aachen, Palastschule 11.
 — Ottonenkodex des Liuthar 13.
 Bamberger Apulejus 3.
 Casseler Boetius 3.
 Echternacher Malerei 8—12.
 Darmstädter Missale 1946, Christus 8, 11.
 Pariser Evangeliar 9488 10.
 Pariser lat. 10438 13.
 — — 10501, Initialen 12.
 — — 18005 13.
 Rheinische Handschriften 3.
 Ottonische Kölner Malerschule 1 bis 14.
 2 Kölner Ottonische Handschriften 1—14.
 Lektionar des Erzbischofs Evergerus Köln, Dombibliothek Fol. 143 1—3, 5—10.
 Widmungsbild 1—2.
 Huldigung des Erzbischofs Evergerus vor Petrus und Paulus 2, 8.
 Kirchenfürsten Petrus und Paulus 7 f.
 Initialen L, P, M, E, D. 2.
 Initial mit 2 nackten männlichen Figürchen 2, 8.
 Sakramentar aus St. Gereon in Köln, Paris, Bibl. Nat. lat. 817 3—13.
 Heiligenkalender 3 ff.
 Anordnung der Bilder 4.
 Initialen 5, 7.
 Inhalt und Einrichtung 5.
 Unterscheidung in 2 Gruppen von Bildern 6.
 Verkündigung, Geburt, Majestas und Kreuzigung 6.
 Gregor, Pilatus, Grab, Pfingsten, Himmelfahrt 6.
 Gregor 6, 8—11.
 Kreuzigung 6 f., 11.
 Verkündigung 7.
 Maria 7.
 Geburt 7.
 Christus 8.
 Petrus, Gregor und Josef 8.
 Majestas 8.
 Crucifixus 8.
 Johannes 10.
 Pilatus 8, 12.
 Frauen am Grabe 12.
 Pfingstfest 6, 8 f., 13.
 Himmelfahrt 9, 13.
 Liuthar-Schule in Köln 1, 8, 13.
 Abb. des alten Kölner Domes im Codex 12 der Dom-Bibliothek 1.
 Kölner Domkodex 218. 12.
 Kölner Sakramentar in Freiburg 11.
 Köln, südwestl. beeinflusste Handschriften 8.

Reichenauer Malerschule 10. und 11. Jh. 1, 7—11, 13.
 — Gruppe der Handschrift XII. 10.
 Regensburger Buchmalerei 3, 6.
 Trierer Malerschule 9.
 Evangeliar von Luxeuil in Paris (Trierer Schule) 9.
 Registrum Gregori in Trier und Chantilly 9 f., 12.
 Egbertkodex in Trier 13.
 Drogo-Sakramentar, Paris, Bibl. Nat. 11.
 Bibel von St. Paul, Rom 11.
 Hitdakodex 6. 12.
 Illuminatoren des Johann von Neumarkt 161.

Frankreich und Burgund.

Miniatur aus dem Manuskript des Arestote, Rouen, Bibl. 46.
 Miniatur der Handschrift des Pierre le Fruitier nach 1409, Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 23 279 19.
 Darbringungsminiatur der Hennegauer Chronik 19*.
 Turin-Mailänder Gebetbuch 17. 181.
 — Reiterminiatur 21 f.
 — Totenmesse 22.
 — Gruppe der hl. Junfrauen 22.
 Gebetbuch des Herzogs von Berry in Chantilly 19, 20 ff.
 — Miniatur der hl. drei Könige 21* f.
 — Bankettminiatur des Herzogs v. Berry 21.
 — Kreuztragung und Kirchgang Mariä 22.
 Chroniques des Froissart, Breslau, Univ.-Bibl. 24. 49.
 Livre d'heures der Katharina von Cleve, Miniatur Christus bietet sich zur Menschwerdung an. 276*, 279.
 Gruppe böhmischer Handschriften des späten Mittelalters 162.

Italien.

Miniaturmalerei des Trecento 161.
 lombardische Buchminiaturen 138 140.
 illuminierte Bücher in Cremona, Pavia, Lodi, Busto Arsizio, Vigevano 140.
 Gebetbuch der Bona v. Savoyen, London, Brit. Mus. 140.
 Bartolomeo da Milano, Psalter, Ravenna, Bibliothek, 140.
 Marliano, Ambrogio, Miniaturen 140.
 Monza, Fra Antonio da, Pfingst-

wunder-Miniatur, Wien, Albertina 140.
Predis, Christoforo de, Miniaturen 140.

Spanien.

Servando, Miniatur fol. 278 der biblia hispalense, Madrid, Nationalbibliothek 308.
Codex Palimpsest, 9. Jh., León, Kathedrale 308.
Miniatur von 970 im Archivo histórico nacional in Madrid 312.
Codex conciliar von 1049, Blatt mit Verzeichnis der Bischofsstühle 308.
Toledaner und Sevillaner Miniaturen 314.

GRAPHIK.

Deutschland.

Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung 113 f.
reproduzierende Künste 170.
Zeichnungensammlung der Albertina, Wien 113.
Sachsenspiegel-Handschrift von 1342 in Bremen 112.
Zeichnung einer Reitergruppe, Braunschweig 18*—22.
Apianus 1534, Abbildung der Statue vom Hellenenberge 106.
Beham, H. Seb., Büchlein über Proportion des Gesichtes 78.
— Kunst- und Lehrbüchlein 91.
— Roßbüchlein 78, 91 f., 95*, 98.
Dooms, Schabkunstblatt von 1659 nach dem verschollenen Bild Dürers Barmherzigkeit im Mainzer Dom in den Kabinetten Berlin und Dresden 283.
Dürer, Kunsttheorie 78, 91, 99, 101, 103.
— Londoner Manusk. 103.
— Verhältnis zu Vitruv 103 bis 106.
— Unterweisung der Messung 79, 98, 102.
— Malerbuch 79 f., 99, 101 ff.
— Proportionslehre 77 f., 80, 100 ff.
— Perspektive und Architektur auf seinen Handzeichnungen 99.
— Konstr. Figuren und Köpfe 84 bis 91, 93, 103.
— die »Moß des Pferds« 79 f.
— Pferde-Konstruktion 77—106.
— Pferdeproportionsschema 81 bis 99.
— Zeichnung eines trabenden Hengstes, Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 87 f., 91, 93.

Dürer, Pferdezeichnung im Gebetbuch Maximilians, München, Staatsbibliothek 86.
— Pferdezeichnungen L 100, 209, 304 (Bremen, London, Paris) 88.
— Figuren der sog. Apollgruppe 86, 99, 105.
— Selbstbildnis, Zeichnung, Erlangen 285 f.
— Belisar-Zeichnung, Berlin 88.
— Schildhalterin L 37/38. 106.
— »Da ist mir weh« L 130, Bremen 284 ff.
— Schmerzensmann 1522 L 131, Bremen 283—286.
— Nackter Mann L 156, Weimar 284 ff.
— Vorzeichnung zum Stich Adam und Eva, L 173, Prag, Smlg. Lanna 84, 104* ff.
— Apollo Poynter L 179, 104*, 106.
— Askulap L 181 106.
— Londoner Figur L 226. 103 f* f.
— L 233 106.
— L 239 106.
— L 240 106.
— L 241 104*, 105 f.
— L 242 104*, 105 f.
— L 345 105.
— L 351 104*.
— L 396 Kreidezeichnung Jacob Fuggers Oxford, Univ. Gal. 99.
— Knabenzeichnung von 1484, Wien, Albertina L 448 284, 286.
— Ein Reisiger-Aquarell L. 461, Wien Albertina 80*, 84 f., 91.
— L 466 104*, 105.
— Adam L 475, Wien, Albertina 84, 104*, 106.
— L 476 104* ff.
— Paßgänger L 553 L 553 aus dem Triumphzug, Wien, Albertina 86.
— Dresdener Skizzenbuch, D 1 und 18 89.
— — — D 2, 9, 46/47 86.
— D 38 104*, 105.
— D 70 104*, 105 f.
— D 72 104*, 105.
— D 74 104*, 105.
— 6 Blätter mit Meßstudien nach demselben Modell der dicken Frau (D 79) 99.
— älteste menschliche Proportionsfiguren (weibliche um D 74) 103 f.
— D 87 104*, 106.
— 91 104*, 105 f.
— D. 128 96.
— Kinderproportionsstudie 99.
— Lanzenreiter, Sch. M. 1014, Budapest 88.
— Pferdeproportionsstudie, Mailand, Ambrosiana Sch. M. 1234 81 f., 84—87, 90 f.

— Replik (Braun 979) nach Dürers Pferdestudie Sch. M. 1234, Florenz 87, 95.
— Conway 234 104*, 105.
— Stich Adam und Eva B. 1 84, 105 f.
— Apokalypse 180.
— Kreuztragung der Großen Passion B 10 286.
— Hieronymus im Gehäus B 60 86.
— Pferd des Eustachiusstiches B 57 87 f.
— Marienleben B 82 299.
— Holzschnitt B 89. 86.
— Stich des kleinen Pferdes B 96 84, 88 f., 91, 93, 96.
— Stich des großen Pferdes B 97 84.
— Ritter, Tod und Teufel B 98 81*, 84—87, 91.
— Vorstudie zu B. 98, aus den Nürnberger Manuskripten Sch. M. 1215 83* ff., 86*, f., 89*, 91.
— Männerbad B. 128 B 286.
Hausbuchmeister, Pferdezeichnung 88.
Lautensack, H., Deß Circkelß vnd Richtscheyds vnderweisung 93.
Krieg, Johann, Handzeichnungen von 1613, Königsberg, Prussiamuseum 263*—267.
— Liebespaar, Danzig, Kupferstichkabinett 264* f., 268 f.
— Allegorie mit hl. Michael, 1619, Danzig, Kupferstichkabinett 266*, 269 f.
— Allegorie mit Chronos, von 1619, Berlin, Kupferstichkabinett 267, 270 f.
— »Quid ad te« Berlin, Kupferstichkabinett 268*, 271.
— Hieronymus von 1632, Danzig, Kupferstichkabinett 269*, 272.
— St. Michael als Drachentöter, 1637, Danzig, Kupferstichkabinett 270*, 272.
— Landschaft mit polnischem Reiter 1643, Danzig Kupferstichkabinett 271*, f.
Kokoschka, Oskar, Zeichnungen 186.

Niederlande.

Lastmann, Zeichnung Jerobeams Opfer, Danzig 299.
Rembrandt, Zeichnungen: im Nationalmuseum zu Stockholm 303 f.
— Christus und die Ehebrecherin, Stockholm, Nationalmuseum 304.
— 4 Handzeichnungen zum Stock-

- holmer Civilisbilde, München 294—303.
 Rembrandt, Nr. 409 295 ff., 298*, 300 bis 303.
 — Nr. 410 297, 299 f.,* 302.
 — Nr. 411 299 ff.,* 302.
 — Nr. 412 296*, 299, 302.
 — Beschneidung, München 301.
 — Zeichnung nach Leonardos Abendmahl 299.
 — Zeichnung (Neumann, Auswahl Nr. 79) 299.
 — Radierung B 69 296.
 — Medea B 112 299.
 Rubens Skizzenstil 133.
 — Entwürfe zum Achilleszyklus, London, Lord Barrymore 133.
 — Skizze des Ursulamartyriums, Brüssel 133.
 — Skizze mit Hochzeit des Peleus und Thetis, London, Heseltin 133.
 Teniers, theatrum pictorium 305.
 Goujon, Jean, Illustration von Martins Vitruv-Übersetzung 1547 228.
 Villard d. H., Portraiture 98.

Italien

- Profilköpfe in Pacioli's Divina 98.
 Pferdeskizze des Cod. Vatic. 96.
 Leonardo, proportionstheoretische Fragmente R IX. 98.
 — Buch über Pferdeanatomie 95 f.
 — Pferdeproportionsstudien 95 ff.
 — Pferdekopfkonstruktionen Paris Bibl. des Inst. de France 94* f.
 — Pferdezeichnung, Windsor 97.
 — Gewandstudien 114.
 — Christ-Church Studie zum rechten Arm des Engels auf der Verkündigung der Uffizien 136.
 — Zeichnungen zur Madonna Benois 136.
 — Mädchenkopf, Silberstiftstudie zur Madonna Litta, Paris, Louvre 137.
 — Studie zum Hintergrund der Anbetung der Könige, Paris, Slg. Rothschild 96.
 — Landschaftszeichnung v. 1473, Florenz, Uffizien 137.
 Manfredi, Zeichnung, Wien 303.
 Mantegna, Triumphzug 133.
 Pollajuolo-Schule, Pferdeproportionsstudie 95.
 Preda, Zeichnungen 138 f.
 — Zeichnung zum Kopf des älteren Knaben auf der Pala Sforzesca Mailand, Brera 139.
 Verrocchio, Ant. Pferdeproportionsstudie 95.
 — Atelier, Portät, Wien, Slg. Liechtenstein 137.

- Lombardische Stiche der 2. Hälfte des 15. Jh. 140.
 Lombard. Stich n. e. Zeichnung Leonardos in der Ambrosiana 95.
 Bildnisse Pius V. 327.

PLASTIK.

- Erzfig. vom Hellenenberge, Wien, Belvedere 106.

Deutschland.

- Byzantinisches Elfenbeinrelief der Madonna mit dem Kinde auf dem Sakramentar aus St. Gereon Paris, Bibl. Nat. lat. 817 3.
 Reidersche Elfenbeintafel mit den Frauen am Grabe, München, Bayr. Nat. Mus. 12 f.
 Bayerische Plastik 15. u. 16. Jh. 153.
 Regensburg-Landshuter Gruppe 153.
 Augsburger und Ulmer Plastik 154.
 Niedersächsische Plastik 111.
 Niedersächsische mittelalterliche Chorgestühle 110 f.
 Bardowiek 111.
 Bremen 112.
 Loccum 111.
 Lübeck, Dom, Levitenstuhl 111.
 Lüneburg, St. Nikolai, um 1500 111.
 Lüneburg, Rathaus, Steinbank in der Gerichtslaube 112.
 Lüneburg, gotische Steinbank vor einem Hause auf dem Sande 112.
 Magdeburg 112.
 Pöhlde 112.
 Ratzeburg, Dom um 1150 111.
 Wienhausen, Kloster, Äbtissinnenstuhl 111.
 Arler Plastik 112.
 Altäre von Breisach, Niederrottweil, des Freiburger und Ulmer Münsters, von Heinstetten, Wangen, Reutti 151.
 Maria einer Kreuzigung, Beinberg 152* f.
 Sitzender Antonius Eremita aus Beinberg, München, Bayr. Nat. Mus. 153.
 Buchsbaumrelief, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum (Voegel Nr. 295). 320.
 Maria mit Kind, Berlin, Slg. Oppenheim Nr. 123 152.
 Donaueschingen, Pfarrkirche, ehem. Hochaltar von 1522, Johannes d. T., Martinus, Sebastian und Barbara 146.

- Donaueschingen, Madonna von 1522 144—154, 148*—151*.
 — Weiß, Franz Joseph, Barockfassung der Madonna von 1522 1765 147.
 — ehem. Altar der Katharinenkaplanei 146.
 — ehem. Nebenaltäre des hl. Sigismund und Rudolf rechts, der hl. Margaretha, Veronika und Ursula links 146.
 — ehem. Altäre der hl. Dreifaltigkeit und des hl. Erasmus 146.
 Rokokofigur des hl. Aloysius, Donaueschingen, Lorenz- (Gottesacker-) Kapelle 144.
 Freiburg i. Br., Münstervorhalle, Fürst der Welt 14 ff.
 — Der Kaiser 14 ff.
 — Frau Welt 14, 16.
 — Wollust 16.
 Kreuzigungsgruppe der Landshuter Schule in Hohenwart 153.
 Grabmal Herzog Ludwigs des Bärtigen für die Liebfrauenkirche in Ingolstadt 50.
 Modell zum Grabmal Ludwigs des Bärtigen in der Ingolstädter Liebfrauenkirche, München, Bayr. Nat. Mus. 50.
 Leinberger, Hans, Moosburger Altar 151.
 — — Mad. mit Kind, Bronze, Berlin, K. F. M. 151.
 Madonna (?) Nieder-Eichsel, Kapelle 151.
 Madonna mit Kind von Ortenburg, München, Slg. Wolter 153*.
 Quedlinburg Kaiser-Heinrich-Grab 250, 256.
 — Äbtissinnengräber 254.
 Schöne Maria, Regensburg 154.
 Magdalena, Reischach, Klein St. Anton Kapelle 152*.
 Flügelaltar 1522, St. Georgen 151.
 Grabstein im Treppenhaus des Kunst-Gewerbemuseums Straßburg 1470—80 107* f.
 Grabsteine 1480—90, Straßburg, Münster und St. Thomas 108.
 Beauneveu, André, Arbeiten im Schloß Mehun sur-Jèvre 158.
 Sluter, Claus, Johannes d. T., und hl. Katharina, Portal der Kirche der Chartreuse de Champmol 157 f.
 — Zacharias vom Mosesbrunnen in Dijon 157.
 — Statuen der goldenen Tafel 158.
 — verlorene Arbeiten vor 1391 158.
 Reimser Skulpturen 112.

Italien.

- Lombardische Holzarbeiten 140 f.
Terrakottareliefs der Lombardei 140.
Altärchen und Tondi, Reliefs und Kirchenaltäre aus Holz in der Lombardei 140.
Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance 134.
Plastische Hauptwerke der Frührenaissance, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 135.
Italienische Skulptur im 14. und 15. Jh. 171.
Bronzen aus der Fürstl. Lichtensteinschen Kunstkammer, Wien 316 f.
Prachtstücke 16. und 17. Jh. Wien, Altes Hofmuseum, Slg. Liechtenstein u. Privatbesitz 135.
Marmorfragmente von Sarkophagen und Prunkaltären 135.
Bildnisse Pius V. (plast. Arbeiten und Medaillen) 327.
marmorne Porträtplastik um 1800, Wien, Estens. Kunstsammlung 136.
Dalmatinische Bildnerei 135.
Venezianische Bildhauer der Renaissance 135.
Apoll vom Belvedere, Rom 106.
Betender Knabe, Berlin, Altes Museum 316.
Rosse von S. Marco, Venedig 96.
Altichiero, marmornes Madonnenrelief Wien, Estens. Kunstsammlung 135.
— Madonna mit dem kleinen Kreuz, Wien, Slg. Liechtenstein 135.
Altarvorsatz, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 135.
Caradosso (?), Skulpturen der Sakristei von Sta. Maria di San Satiro, Mailand 141.
Desiderio (?) Tongruppe von Madonna und Kind, London 137.
Donatello, Bronzestatue eines Cupido, Wien, Estens. Kunstsammlung 135.
— große Bronzeplakette, Wien, Estens. Kunstslg. 135.
Marmorumrahmung von Donatellos großer Bronzeplakette, Wien, Estens. Kunstsammlung 135.
Donatello-Werkstatt, Tanzender Cupido, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 135.
Donati, Schnitzaltar, Lodi 140.
Gauricus, Traktat De sculptura 89.
Ghiberti, Denkwürdigkeiten 89, 91.
— Kommentare 124.
Gianbologna, Bronzen 317.
Leonardo, Denkmalentwurf R LXXIII. Windsor 95*.
— Pferdmodell für das Sforzadenkmal im Hof des Pal. Vecchio in Mailand 95 ff.
— Entwürfe zum Sforza- und Trivulzio-Denkmal 96.
— Trivulzio-Denkmal, Mailand 96.
— Tongruppe von Madonna und Kind, London 137.
Lombardi, Tullio Bacchus und Ariadne, Wien, Estensische Kunstsammlung 135.
Mino da Fiesole Hochaltartabernakel Rom, S. Maria Maggiore 291.
Pyrgoteles Lünette der Miracoli-Kirche zu Venedig 135.
Simone, Francesco di, Umrahmung des Madonnenreliefs im Stadthaus von Solarolo 135.
Soldani, Massimiliano, Medaillen 317.
Susini, F., Bronzen 317.
Trezzo, Jacopo, da, Medaillen auf Maria und Johanna von Österreich 319.
Verrocchio, Madonna und Kind aus S. Maria Nuova, Florenz, Bargello 137.
Deutsche Renaissanceplaketten:
Flötner Plaketten 319.
H. G., Plaketten der Slg. Alfred Walcher Ritter von Moltheim, Wien 320.
H. G. Rebekka und Eliezer, Cassel, Museum 320.
— (Hans Gar?) Rebekka und Eliezer Slg. Löbbecke 321.
— — Slg. Alfred Walcher, Wien, Nr. 119 320 f.
— — Taufe Christi, Slg. Löbbecke Kat. Nr. 915 Tfl. 35 321.
— Urteil Salomos, Cassel, Museum 320.
— — Slg. Löbbecke, Kat. Nr. 917, Tfl. 45 320.
H. G. (?) Urteil Salomos Slg. Alfred Walcher, Wien, Nr. 122 321.
— Allegorie auf den Frieden, Cassel, Museum 321.
— — Slg. Alfred Walcher, Wien, Nr. 124 321.
— 2 Jagdszenen, Nürnberg, Museum 322.
— Todessprung des Marcus Curtius, Slg. Alfred Walcher, Wien, Nr. 120 321.
H. G. (?) Urteil Salomos, Slg. Alfred Walcher, Wien, Nr. 118 320.
Meister in der Art des H. G., fünf Plaketten der Slg. Alfred Walcher Ritter von Moltheim, Wien 320.
Meister der Jagdszenen, Gründung Karthagos, Basel, Hist. Museum 321.
2 querrrechteckige Jagdszenen in Blei, Cassel, Museum 322.
Silber, Jonas, vollbezeichnete Plakette von 1575 321 f.
— Drei Plaketten, Slg. Alfred Walcher, Ritter von Moltheim, Wien 321.
Nürnberg, Art des Jonas Silber, Plaketten, Slg. Alfred Walcher Ritter von Moltheim, Wien 321.
Art des J. Silber, Wien, Slg. Alfred Walcher, Nr. 133 (Venus und Adonis), Nr. 137 Mars und Venus), Nr. 141 (Mercur und Argus), 142 (Pan und Syrinx) 321.
Zwei Bleiplaketten mit je drei Mäusen nach Jonas Silber, Cassel, Museum 322.
Bellerophon im Kampf mit der Chimära, Blei, Cassel, Museum 320.
— — Slg. Alfred Walcher, Wien, Nr. 70 320.
Caritas und Dido, Jupiter und David, 2 trapezförmige Bleiplaketten, Cassel, Museum 322 f.
Ceres, Treibarbeit, Slg. Alfred Walcher, Wien, Nr. 164 322.
Evangelisten (Braun Nr. 146 bis 149), Cassel, Museum 331.
— Slg. Alfred Walcher, Wien, Nr. 146—149 320.
Gottvater, Slg. Löbbecke, Kat. Nr. 860 320.
— Slg. Alfred Walcher, Wien, Nr. 169 320.
— Silbertreibarbeit, Cassel Museum 320.
zwei Hirten, Slg. Löbbecke, Kat. Nr. 919 Tfl. 46 321.
Johannes auf Patmos, rund, Bronze, Cassel, Museum 321.
Mercur mit dem Haupte des Argus, Slg. Löbbecke Kat. Nr. 918, Tfl. 45 321.
Pan und Syrinx, Cassel, Museum 321.
Drei Schalenböden mit Darstellungen aus der römischen Helden Sage, Cassel, Museum 321 f.
Zündkrautflasche mit Parisurteil, Slg. Alfred Walcher, Wien Nr. 55 320.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum,

Voegel Nr. 705, 707, Taf. 19 319.
Nürnberg, Germ. Nat. Museum, Mitt. 1896, Taf. 3 319.
Slg. Faure, Kat. Nr. 619., Tfl. 25, 723 Tfl. 22. 319.
Slg. Gutekunst, Kat. Nr. 167, Tfl. 6 (Bronze); 172, 173, Tfl. 3 319.
Leitschuh Nr. 98, Taf. 14. 319.
Slg. Löbbecke, Kat. Nr. 128 und 219, Taf. 9, 808, Tfl. 29; 910 Tfl. 43; 920, 921 Tfl. 46 319.
Slg. Oppler (Lepke 1913) Kat. Nr. 191, 192, 193, 195, Tfl. 30. 319.
Slg. Alfred Walcher Ritter von Moltheim, Wien 318—323.
— Nr. 108, 109, 114, 115, 116, 119, 127, 138, 139, 141, 142, 175, 211, 212. 319.
Metallplaketten, Johann Wilhelms und seiner Witwe 122 f.

KUNSTGEWERBE.

Deutsche und französische Goldschmiedearbeiten.

Les Arts Industriels au Moyen-Âge et à l'Époque de la Renaissance 24, 32.
Französische Goldschmiedekunst 23—77.
Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters 69.
Inventar des Jean duc de Berry 24, 45.
Inventaire des bijoux de la couronne 1418 69.
Schatzinventar Karls V. 24, 36, 45, 48.
Schatzinventar König Karl VI., Paris, Bibl. Nat. Ms. Nr. 21446 25, 36 f., 69.
Gold- und Silberschatz der Königin Isabeau in St. Denys 25.
Die Schätze Ludwig des Bärtigen 29, 32, 34, 37, 46.
Inventaire des reliquaires, livres et ornements de la Ste.-Chapelle (1573) 34.
Hochzeitgeschenke der Isabella von Frankreich 34.
Beschreibung der Herzog Ludwig dem Bärtigen verpfändeten Kleinodien 30—37.
A. Aus dem Besitz des Königs stammende und am 6. II. 1404 verpfändete Schatzstücke 30—34.
Die Krone mit den à jour gefaßten Edelsteinen 30, 51.
Die Dornenkrone mit 4 Fleurons auf silbervergoldetem Fuß 30 f., 51.

Das Kreuz von Bourges mit silbervergoldetem Fuß 31, 51.
Ein anderes Kreuz mit silbervergoldetem Fuß 31, 51, 65, 71.
Reliquiar in Form eines Tabernakels mit Marienbild 32.
Bild St. Peters mit Schlüsseln und Reliquiar 32, 51, 65, 71.
Kruzifix mit Maria und Johannes 32, 53, 65, 70 f.
Goldenes Bild des hl. Karl, mit Reliquienkästchen und Degen 33, 51.
Goldenes Bild St. Michaels 33, 51 f., 71.
Goldenes Bild des St. Dyonisius 33, 51, 65, 71.
Goldenes Bild St. Philipps mit Kreuz und Buch 33, 51, 65 f., 71.
Anderes goldenes Bild des St. Dyonisius 33, 65, 71.
Silbernes Bild des hl. Ludwig mit Szepter und Reliquiar 34.
B. Aus dem Besitz der Königin Isabeau stammende, am 19. III. 1404 an Herzog Ludwig verpfändete Kleinodien 34—37.
Krone mit achteiligem Reif 34 f., 47.
Eine gute Coiffe 35, 47.
Eine Cornette zu 12 Teilen 35, 47.
Cornette nach Art der Mournoblätter 35, 47.
Halbfigur eines Heiligen auf schwarzem Seidengewebe 36, 47.
Mantelschließe aus 31 Stücken 36, 66, 72.
Beschreibung der am 30. 7. 1405 dem Herzog Ludwig verpfändeten beiden Marienbilder und einer Spange 37—46.
Goldenes Rüssel, Altötting, Schatzkammer 28, 37—43*, 52, 54 ff., 56, 64 f., 67 ff., 74.
Das schöne unserer lieben Frauen Bild 37 ff., 42, 44*, 54 ff.
Goldener Gürtel 39, 54.
Altötting, Stift-Schatz 23 (60—74), 67, 73 f.
Altöttinger Schatzliste 37, 67.
Beschreibung der für das Chorstift Altötting aus dem niederbayr. Herzogsschatz auszuliefernden Kleinodien 64—73.
Figur der Usführung Christi (Kalvarienberg) 64, 67 f.
Auferstehung Christi 64, 68 f.
Altötting, Goldenes Rüssel 28, 37—43*, 52, 54 ff., 56, 64 f., 67 ff., 74.
Kreuzigungsgruppe 65, 69 f.
Kreuzigungsgruppe 32, 53, 65, 70 f.

gulden Tafel, darin der Englische Gruß 65, 71.
Bild des hl. Dyonisius 33, 51, 65, 71.
gulden St. Dyonisybild 33, 65, 71.
Großes gulden Creutz 31, 51, 65, 71.
gulden St. Peters Bild 32, 51, 65, 71.
gulden Bild St. Philipps 33, 51, 65 f., 71.
Gulden Bild St. Michaels 66 f., 71.
Scheuben (Schließe) zu einem Chormantel 36, 66, 72.
Patene mit Ausführung und Geißelung 66, 72.
gulden Häftl 66, 72.
gulden Häftl mit U. L. Frauen Bild 66, 72.
Heftl mit St. Katharina Bild 66, 72.
gulden Karen mit Perlmutter-Trinkgeschirr 66, 73.
Heftl (19—27) 66, 72.
Heftl mit Sirenen (23, 27.) 66, 72.
Heftl mit gefangenem Mann (24) 66, 72.
Heftl mit Kind auf Drachen 66, 72.
Gürtel 66, 73.
Crucifix-Fuß 66.
gulden Schwert 66, 73.
Patene 66, 72.
Silbergeschirr (32—42) 66 f., 73.
Ingolstadt, Liebfrauenkirche, Kirchenschatz 46, 52, 56.
Ingolstädter und Landshuter Herzogsschatz 23—77.
Ingolstadter Schatzinventar von 1456 52, 58.
— Meßgewänder 46.
Erzengel Michael, ehem. im Schatz der Liebfrauenkirche zu Ingolstadt 76*.
Verzeichnis der Gegenstände in der Ingolstädter Pfarrkirche, welche Herzog Ludwig der Bärtige hatte anfertigen lassen 57 ff.
Schmucksachen aus Herzog Ludwigs Besitz, erst in Neuburg, dann in der Ingolstädter Liebfrauenkirche verwahrt 54.
Agraffe aus dem Schatz Ludwigs des Bärtigen 54.
Die beiden Marienbilder aus Neuburg, in die Ingolstädter Pfarrkirche verbracht 28, 37—44*, 52, 54 ff., 56, 64 f., 67 ff., 74.
Nachbildung des schönen U. L. Frauen Bildes in Holz a. d. 18. Jh. in Ingolstadt 56.
Silbervergoldete Monstranz zu einem Dorn, ehemals in der Liebfrauenkirche in Neuburg 52 f.
Kristallkreuz, ehem. in der Liebfrauenkirche in Neuburg 32, 53, 65, 70 f.

- Goldenes Kreuz mit Stücken des hl. Kreuzes und andere Heiltümer, ehemals im Liebfrauentstift in Neuburg 53.
Die zu Neuburg aufbewahrten Kleinodien aus Herzog Ludwigs Schatz 54—56.
„unser guts goldenes Haftel“ 39, 54.
Einguldin Halspand 54.
In Neuburg aufbewahrtes Silbergeschirr 56 f.
Paltwein, Hanns, Rauchfaß und Kelch 58.
— Monstranz 58.
— Goldener Kelch, ehem. in der Liebfrauenkirche in Neuburg 52.
Praunbart, Hanns, Bild der Maria Magdalena 57 f.
— Monstranz 58.
Verzeichnis der von Herzog Ludwig dem Bärtigen in Regensburg hinterlegten Kleinodien 50 f.
Die Krone mit den à jour gefaßten Edelsteinen 30, 51.
Goldene Krone, genannt die Dornenkrone 30 f., 51.
Das Kreuz von Bourges 31, 51.
Ein anderes Kreuz 31, 51, 65, 71.
Goldenes Bild St. Peters mit Schlüsseln und Reliquiar 32, 51, 65, 71.
Goldenes Bild von St. Karl 33, 51.
Goldenes Bild St. Michaels 33, 51 f., 71.
Goldenes Bild von St. Dyonisius 33, 51, 65, 71.
Goldenes Bild St. Philipps 33, 51, 65 f., 71.
Verzeichnis der von Herzog Ludwig in Straßburg hinterlegten Kleinodien 47—50.
Futteral mit der Königin guten Krone 34 f., 47.
Futteral mit der Königin guten Coiffe 35, 47.
Futteral mit einem Kranz 35, 47.
Futteral mit der Königin Schappel 35, 47.
Lade mit der Königin Gürtel 36, 47.
Truhe mit Silbergeschirr 47.
Vergoldetes Schiff 48.
Goldenes Tafelgeschirr 48 f.
40 Kronen im Schatze Karls V. von Frankreich 30.
„Die sehr große, sehr schöne und die beste Krone des Königs“. 30.
die Krone mit den langen Smaragden 30.
die Krone mit den viereckigen Edelsteinen 30.
französische Krone der Nachfolger Ludwigs des Heiligen 31.
Krone Philipps des Frommen im Schatz der Kathedrale zu Namur 31.
Krone, 1377 vom Herzog von Berry Karl IV. geschenkt 45.
Brautkrone der Margarete von York, Aachen, Münsterschatz 35.
Jehan du Vivier, Abänderung zweier Kronen für die Königin Isabeau 1389 35.
Kronen mit lilienförmigen Fleurons 31.
Kronenreliquiar in St. Mathurin, Paris 31.
Krone du Paraclet, Amiens, Kathedrale 31.
Die Kleinodien des hl. röm. Reiches deutscher Nation 30.
Alte deutsche Kaiserkrone, Wien, Hofburg 30.
Böhmische Königskrone im Domschatz zu St. Veit. in Prag 31.
Deutsche Königskrone im Domschatz zu Aachen 31.
Krone des hl. Heinrich, und oberer 10teiliger Aufsatz zur Krone der hl. Kunigunde, München, Schatzkammer 14. Jh. 31.
Kleinodien Johann de Berrys 31.
Kreuz, vom Herzog von Orleans der Pariser Celestinerkirche gestiftet 31.
gotische Kruzifixe 31 f.
Reliquiar mit der Hand des hl. Thomas, Abtei von St. Denis 32.
Heiligenschrein mit dem Schleier der hl. Aldegundis, Maubeuge, Ursulinerinnen 32.
22 Heiligenfiguren aus Gold und 12 Apostelfiguren aus Silber in der Schatzkammer Karl V. von Frankreich 32.
silbervergoldete Statue des St. Michael im Schatze des Herzogs von Anjou 33.
Statuen im Inventar Karls V. von Frankreich, St. Dyonisiusfigur 33 f.
silbervergoldete Dyonisiusfigur, Abtei St. Denis 34.
Reliquienbüste des hl. Ludwig vom Goldschmied Quillaume, 1306, ehem. in der Ste. Chapelle 34.
Reliquiar ca. 1400, London, Brit. Mus. 43.
Reliquiar ca. 1400, Paris, Louvre 43.
Reliquiar der Königin Blanche, Vernon, Kollegienkirche 43.
Reliquiar mit Fig. der hl. Magdalena, zu deren Füßen Jeanne von Bourbon, Karl V. und Karl VI. vor 1390 44.
Bildwerk mit Fig. Gott Vaters, Sohnes und hl. Geistes, St. Georg, St. Michael und 4 Engeln, Gestalten des Herzogs und der Herzogin von Berry 44 f.
Statuette der hl. Jungfrau vor 1334, Paris, Louvre 45.
Claux (Claiz) von Freiburg, Statue des hl. Johannes, Kreuz für die Schloßkapelle zu Vincennes, goldenes und silbernes Tafelgeschirr 45.
Schrein für St. Germain des Prés von Jean de Clichy, Gautier Dufour und Guillaume Boey 1408 46.
Silberne Schiffe (Tafelaufsätze) 47 f.
Dressoirs 49.
Diadem für die Königin Isabeau von Jehan de Lisle 35.
Gewänder und Schmuck der Königin Isabeau 35.
Coiffe de la roine und le chappel d'Angleterre von Jehan de Vivier 35.
Coiffes, die auch den Hinterkopf umschließen 35 f.
Modes et Costumes 36.
Cornette (Schappel) 36.
40 goldene, blau emaillierte, edelsteingeschmückte Blumen von Jehan de Vivier 36.
12 Gürtel der Königin Isabeau 36.
Gürtel ca. 1400, Paris, Musée Cluny 36.
Mantelschließen 36.
Femail dit „de Saint Louis“, Paris, Louvre, Apollogalerie 36.
Mantelschließe 14. Jh. der Sammlung Debouge-Dumenil 36.
Gürtel um 1400. 36.
Agraffen 37.
Aachen, Münsterschatz 72.
Brustschilder im Aachener Münsterschatz, in Elten und im Berliner Kunstgewerbemuseum. 72.
Bayerische Kirchenschätze, der Bamberger Domschatz 31.
Silbergruppe mit Emails, 1. Hälfte 14. Jh. aus Basel, Berlin, Kunstgewerbe-Museum 70.
Got. Kruzifix, Burghausen, St. Jacob 70.
Agraffen mit Email, Essen, Münsterkirche 72 f.
Gran, Domschatz, Kalvarienberg 68.
Herzogshut Georgs des Reichen von Landshut 72.
Landshuter Goldschmiede, Altmünchener Goldschmiede 60.
Eilbertusschrein im Welfenschatz,

Wien, Österr. Mus. für Kunst u. Industrie 69.
 Siegburg, Mauritiusaltar 69.
 Goldene Auferstehungsgruppe im Inventar Karls VI. 69.
 Silbervergoldeter Einbanddeckel mit Auferstehungsgruppe des Evangelists (Mg. suppl. latin. Nr. 665) Paris, Bibl. Nat. 69.
 Reliquienschein des hl. Servatius in Maastricht 69.
 Penicaud, Nardon und Jehan I., Limousiner Arbeiten mit Darstellung der Verkündigung 71.
 Heftlein im Kleinodienverzeichnis der Elisabeth II. 72.
 Patena a. d. Zeit König Karls VI. 72.
 Grüne Patena aus St. Denis, Paris, Louvre 314.
 Trinkgefäße mit figürl. oder Tier schmuck im Inventar Karls V. von Frankreich 73.
 Ducerceau, J. A., Kunstgewerbliche Entwürfe 205.

Italien.

lombardische Holzschnitzereien, Einlegearbeiten und Goldschmiedearbeiten 138-141
 Donati, Chorgestühl, Pavia, Dom 140.
 Lierni, Pietro, Goldschmiedearbeiten 141.
 Rocchi, Brüder, Goldschmiedearbeiten 141.
 emaillierte Altärchen und Paxtafeln 141.
 Niellen 141.
 lombardische Münzen und Me-

daillen, Arbeiten aus Kupfer und Schmiedeeisen 141.
 Caradosso, Schreibzeug und Plaketten 141.
 Caradosso? Reliquiar der Ketten Petri, Rom, S. Pietro in Vincoli 141.
 — kleine Bronzearbeiten und Medaillen 141.
 Riccio(?), Kassetten, Modena, Museo Estense 141.
 Silberkreuz im Baptisterium St. Johann in Florenz von Betto Betti und Ant. da Pollaiuolo 1459 70.

Spanien.

Goldschmiedearbeiten, 9.—11. Jh. 314 f.
 Kästchen Alfons d. Gr. im Reliquienschein der Kathedrale von Astorga 314 f.
 Kästchen Froela II. in der Camera Santa zu Oviedo 315.
 Kästchen aus San Isidro zu León, Madrid, Archäologisches Museum 315.
 Silberbecher, Braga, Kathedrale 315.
 Becher im Kloster von Silos 315.
 Kreuz von Compostela 314.
 Engelkreuz von 808, 314.
 Siegeskreuz von 908, Oviedo 314 f.
 Messingkreuz aus Santiago de Peñalba, León, Museum 315.
 Bronzeglocke, Cordoba, Archäologisches Museum 315.
 Bronzeglocke, León, San Isidro 315.
 Bronzelampe, Madrid, Archäolog. Museum 315 f.
 Bronzelampe, Smlg. Gomez-Moreno 316.

Aquamanil in Form eines Pfau, Paris, Louvre 316.
 Lampen der ehem. Mezquita von Elvira, Granada, Museum 316.
 Koptische Lampen, Kairo, Museum und London, British Museum 316.
 Lampen-Platte (in Granada verkauft) 316.
 Silbernes Schiff in der Kathedrale von Saragossa 47.
 Silbernes Schiff in der Kathedrale von Toledo 47.
 Keramik von Mosul 325.
 Keramik im Euphrat- und Tigrisgebiet 325 f.
 Raqqa, Keramik 326.

VERSCHIEDENES.

Das Naturgefühl im Mittelalter 317 f.
 Der Begriff der Zeit in der Architektur 237—245.
 Die Brüder Boisseree 124—131.
 Ein Versuch zur Geschichte der historischen Geisteswissenschaften 159—197.
 Französisch-niederländische Männertracht im Zeitalter der ausgehenden Gotik 19.
 Geschichte der Kunstakademie in Düsseldorf 115—123.
 Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters 326 f.
 Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit 174.
 Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei 177.
 Italienische Forschungen 123 f.

VERZEICHNIS DER KUNSTSCHRIFTSTELLER.

Adler 242.
 Albert, P. 288.
 Aldenhoven 8 f.
 d'Arcq, Douet 34, 36.
 Aretin, K. M. Frhr. von 39.
 Arnpeck, Veit 26.
 Asmus, Rudolf 14 ff.
 Aventin 62.
 Baldas, Ludwig von 17 f., 20.
 Banz, Romuald 274, 281.
 Bassermann-Jordan, F. 31, 72.
 Bauch, Alfr. 78.
 Baum, J. 289.
 Bayer, Joseph 225.
 Bayersdorfer 136.
 Beissel, Steffan 10, 14, 16, 72, 276, 279.

Bell, Miß 324.
 Below 186.
 Benesch, Otto 159—197, 303.
 Berenson 95, 306.
 Bertin, Dominique 228.
 Bertram, Adolf 251, 255.
 Bertram, H. 156.
 v. Bezold 253.
 Bippin 156.
 Birchler, Linus 328.
 Biscarro 141.
 Blanchard, Paul 118.
 Block, J. C., 265.
 Bock, Franz 30 f., 35.
 Bock, H. 107.
 Bode, G. 156.
 Bode, Wilhelm v. 135, 137, 317.
 Boetticher, Karl 238.

Borenus 306.
 Bouillard, Dom 46.
 Braun, Edmund Wilh. 287 ff., 318—323.
 Bredt 297.
 Bretholz, Berthold 287.
 Brinckmann, Albert, E. 207, 209, 223, 236, 245, 327.
 Brinkmann, Adolf 250.
 Brockhaus 89.
 Bucher, Bruno 36, 42, 45, 47 f.
 Buchon 24, 49.
 Burckhardt, Jakob 124, 160, 238.
 Burger 327.
 326.
 Burkard, H. 283.
 Camerarius, Joachim 77 ff., 92.

- Carstanjen 289.
 Cassirer, Kurt 236.
 Cavalcaselle 306.
 Colins 122.
 Colvin 136.
 Conway 77, 93, 100, 105.
 Creutz, Max 42, 72.
 Creuzer 15.
 Crowe 306.
 Cuny, Georg 259.

 Dankò, Josef 68.
 Darcel 98.
 David, H. 83, 98.
 Dèhio 253.
 Diderot 198.
 Didron, Edouard 39.
 Diefenbach 77.
 Dilthey 175, 177, 184, 193.
 Doeberl, M. 23, 26.
 Doebner, R. 155.
 Domanig 319.
 Doppelmayr, J. G. 92.
 Douet d'Arc, L. 69.
 Dresdner, Albert 198.
 Duisburg, v. 265.
 Durrieu, Ch. Paul 17.
 Dvořák, Max 16 f., 20, 159—197, 223, 303, 307.

 Ehenberg, Anton 259.
 Ehl, H. 1—14.
 Ehmck 156.
 Ephrussi 82, 91, 96.
 Erath, A. U. v. 258.
 Escher, Konrad 327 f.
 Escherich, Mela 275.

 F. R. 327.
 Fabriczy 306.
 Falke, O. von 42, 47, 69.
 Felibien, Dom Mich. 25, 31 f., 34, 44, 72.
 Feurstein, Heinrich 144—154.
 Filangieri di Candida 289.
 Firmenich-Richartz 124—131.
 Fischel, Oskar 133 f.
 de Fleury, Rohault 1.
 Flury, S. 324.
 Fontaine, André 198.
 Frankenburger, Max 23—77, 60.
 Frankl, P. 237, 239, 252.
 Frauberger, Heinrich 69.
 Frey, Dagobert 326.
 Frimmel 106, 283, 306.
 Frizzoni 139.
 Frydrychowicz, Romuald 267.
 Fueterer, Ulrich 26.
 Fuhse-Lange 79, 100, 319—322.

 Gamba 306..
 Ganzenmüller, Wilhelm 317.
 Gardet, Jan 228.
 Gauffin, Axel 304.
 Gerstenberg, K. 285 f.

 Gerstner J. 52.
 Geymüller 228.
 Giehlow 86.
 Giese, Leopold 225.
 Glück 133.
 Gmelin, L. 56.
 Godefroy 30, 32 f.
 Goldschmidt 162, 318.
 Gomez-Moreno, M. 307—316.
 Gothein, L. Marie 180, 245.
 Grimm, Hermann 127 f.
 Grininger (Gruninger), Heinrich 67.
 Gröbbels 150.
 Gronau 137, 307.
 Groot, H. de 295, 299.
 de Gruyter, Walter 143.
 Guadet 201.
 Guiffrey, Jules 24, 45.
 Gurlitt 200 f., 236.
 Guyer, Sam. 323 f.
 Gyßling, Walter 259, 262, 264.

 Haack 286.
 Habich 151 f.
 Habicht, V. Curt 111 f., 154 bis 158, 318.
 Hadeln 306.
 Haendke, B. 285.
 Hagen, A. 264, 266.
 Hagen, Oskar 97.
 Halm, Ph. M. 50, 150.
 Hansen 118.
 Hardung 121.
 Hartig, Michael 41.
 Hartig, Otto 62.
 Hartmann 289.
 Hase, Konrad, Wilhelm 250 f.
 Haseloff 1, 9.
 Hashagen 118 f.
 Haupt 228, 307.
 Häußner 121.
 Häutle, Christian 25.
 Havard, Henry 24 f., 30 ff., 34 ff., 40, 42 f., 45, 47, 49, 71.
 Heidrich, Ernst 159, 174.
 Heine, Heinrich 121.
 Heinse 119.
 Heller 283.
 Henggeler 145.
 Hermann 135.
 v. Herwegen 105.
 Herzfeld, E. 323—326.
 Heyne, Moritz 282.
 Hildebrandt 240.
 Hodenberg, W. v. 156.
 Hoffmann, F. H. 288 f.
 Hoogeweg, H. 155.
 Horne 136.
 Hucher, C. 39.
 Humann, Georg 72.
 Hupp, H. W. 131.
 Huth 203, 220 f., 235.

 Irsing, Jacobus 67—72, 74.
 Jaffe 1.

 Janitschek 101.
 Jank 273.
 Jantzen, Eugen B. 266.
 Josten 323.
 Justi, L. 84, 86, 103—106, 285.

 Kabrun, Jacob 265.
 Kauffmann, H. 294, 303.
 Kaufmann, Emil 197—236.
 Keller, R. A. 123.
 Kempf 150.
 Klaißer, H. 94 f. 98.
 Klapheck, Richard 115—123.
 Kleinclauß, A. 155, 158.
 Klopfer, P. 239.
 Klob, A. 125.
 Kluckhohn, August 29, 42.
 Koetschau, Karl 143.
 Krebs, E. 14.
 Krenner 61, 63.
 Kristeller, Paul 106, 140.
 Kruse, John 303 f.
 Kugler, F. 246.
 Kühnel, Ernst 326.
 Külpe, O. 243.
 Kurthen, Josef 77—106.

 Labarte, Jules 24, 28, 32 ff., 36 f., 39, 43, 45 f., 69 f., 73.
 Laborde, Comte de 24, 34, 45.
 Lacroix 36.
 La Font de Saint-Yenne 198.
 Lamperez 314.
 Lamprecht 1, 3, 195.
 Lang, K. H. v. 42, 51.
 Lange-Fuhse 79, 100, 319.
 Langenhöffer 121.
 Laroche, E. 288.
 Lassus 98.
 Lau 119.
 Leber 35.
 Leidinger, Georg 26.
 Leitschuh 319, 321.
 Lemonnier, Henry 199, 204.
 Letarouilly 291.
 Levin 119—122.
 Levison 118.
 Lichtwark 157, 282.
 Liphart 136.
 Lippmann 106.
 Loeser, Ch. 139.
 Löser 306.
 Ludwig 96.
 Lukács, Georg v. 196.
 Luthmer, F. 42.

 Maier, Wilhelm 74.
 Manteuffel, Kurt Zoege von 141.
 Marignan 310.
 Martin, Jan 228.
 May, E. v. 98.
 Mayer, August L. 316.
 Meder, Joseph 113 f.
 Meder-Schönbrunner 82.

- Meier, Paul Jonas 246, 249—252, 255, 258.
 Meier, Wilhelm 67.
 Meller, Sim. 96.
 Mengs 222.
 Merton 9.
 Meyer, Eduard 171, 193.
 Meyer, Julius 108.
 Meyer v. Knonau, Gerold 257.
 Michel, André 22, 40, 43.
 Michel, H. 154 f.
 Mohn 121.
 Molinier, E. 40.
 Mooyer, E. F. 257 f.
 Morel, Gall 275.
 Morelli 136, 138 f., 166.
 Müller-Walde, P. 96.
 Müntz, E. 95.
 Muther, Richard 45.

 Neumann, Carl 294, 303.
 Neuwirth, Joseph 287 f.

 Ochenkowski, H. von 285.
 Oefellius, Andreas Felix 62.
 Oehl, Wilhelm 275.
 Oldenbourg 132 f.

 Panofsky, E. 83 f., 89 f., 94, 98 ff., 103 f., 106.
 Parrasio 306.
 Parthey 283.
 Pascal 201.
 Pastor, Ludwig Frhr. von 326 f.
 Pauli, G. 78, 87 f., 98, 106, 114, 139, 285 f.
 Peartree 83.
 Peltzer, Alfred 273 f.
 Philandrus 228.
 Pitt 154.
 Planisciz, Leo 134 f.
 Post, Paul 16—22.
 Poynter, E. 305.
 Prenner und Stampart, Prodromus 305.
 Prestel 228.
 Pulszky, Karl von 307.

 Quast, F. v. 254.

 Ranke, G. F. 246.
 Rapke, Anders 99.
 Reich, Hermann 318.
 Reuther, O. 324.
 Rickert 175, 183, 193.
 Ridolfi 306.
 Riegl, Alois 160 f., 163 f., 166—170, 172 ff., 176 f., 179 ff., 183, 185 f., 191 f., 194 ff., 303.
 Riehl, Berthold 50, 152.
 Riezler, Sigmund 23, 25, 28, 46, 48, 60 ff.
 Rivoira 313.
 Roh, F. 284 ff.
 Rolfs, W. 289—291.
 Rolmdahl 303.
 Rosenberg 77 f., 92.

 Roth, Friedrich 26.
 Roth, J. F. 92.
 Rouveyre, Ed. 95 f.
 Ruhmor, C. Fr. v. 123 f.

 Sante, Georg, Wilhelm 246—259.
 Sarre, F. 323 ff.
 Sauer 151.
 Saxl 303.
 Schaarschmidt 118 ff.
 Schäfer 14.
 Schäfer, Karl, Heinrich 258.
 Schaeffer, Emil 134.
 Schauß, Emil von 31.
 Scheitenberger, Johann 67 f., 70.
 Schenk, Pierre 119.
 Scherer 283.
 Schlosser, Julius v. 89, 94, 98, 123 f., 134, 206, 220.
 Schmarsow, August 238, 240 ff., 244 f., 289—293.
 Schmeller, J. A. 64, 67.
 Schmerber, Hugo 206.
 Schmid 119.
 Schmid, Wolfgang 31.
 Schmidt, G. 155.
 Schnaase 160.
 Schneider, Fr. 282 ff.
 Schoenbeck, R. 93.
 Schönbrunner-Meder 82.
 Schoettl, A. 23.
 Schottmüller 136.
 Schuette 112.
 Schulte, Aloys 246—259.
 Schultz 118 f.
 Schumacher, F. 245.
 Schumann, Paul 206, 236.
 Schweinfurth 326.
 Secker, Hans F. 259—273, 286, 299.
 Seibts, W. 77.
 Seidlitz, W. von 97, 136, 138 f.
 Semper 160, 237 f., 242.
 Seré 36.
 Sighart, J. 39.
 Simmel, Georg 243.
 Simson, Paul 259.
 Sirén, Osvald 136.
 Sörgel, H. 237 ff.
 Spengler 195, 244.
 Spiller, Reinhold 26.
 Springer 82.
 Stampart und Prenner, Prodromus 305.
 Stein, H. 154 f.
 Stierling, Hubert 273—282.
 Strauven 120 f.
 Strzygowski 96, 325.
 Sulzer, J. G. 201 f., 217, 222, 234.
 Swarzenski 1, 3.
 Swoboda, K. M. 159, 167, 188.
 Teniers theatrum pictorium 305.
 Térey, Gabriel von 305, 307.
 Thausing 77 f., 82, 92, 102.
 Theuer, Max 217, 245.

 Thibault, Marcel 23 f., 27, 30, 35.
 Thieme, Ulrich 108 ff.
 Thiersch, A. 241.
 This, Jens 96.
 Thode 143.
 Tietze-Conrat, E. 316.
 Timerding 98.
 Toesca 140.
 Troeltsch 184.
 Tschudi 143.
 Turmair, Johann 62.

 Uffenbach 119.

 Valeri, Francesco Malaguzzi 95, 138 bis 141.
 Vasari 95, 290 ff., 326.
 Venturi, Ad. 135, 141, 289, 291, 306, 328.
 Vielcastel, Horace de 36.
 Viriville, Vallet de 23.
 Vischer, F. Th. 238.
 Vitzthum 133.
 Voegel, Wilhelm 1, 7 f., 10—13, 161 f., 318 ff.
 Voigtländer, Emmy 282—286.
 Vollmer, Hans 108 ff.

 Waldau 67.
 Waldmann, E. 78.
 Walzel, Oskar 127, 241.
 Watelet 197 f.
 Wattenbach, Wilhelm 247.
 Weber, Max 190.
 Weidenbauer, Georg 23.
 Weininger, H. 56.
 Weixlgärtner 83, 89, 94, 96, 103 f., 106.
 Weizsäcker, H. 84.
 Wendland 15.
 Weynmar, Leonhard 62.
 Wickhoff, Franz 160 f., 163, 165 f., 168, 174, 223.
 Wiedemann, Theodor 62.
 Wiegmann 120.
 Wilde, J. 167.
 Wildenberg, Ebran von 26, 28.
 Willis 130.
 Wimmer, Eduard 28.
 Windelband 175.
 Winkler, Arnold 119.
 Winkler, Fr. 17 f., 20 ff., 124, 133.
 Winterfeld, Paul, v. 318.
 Wölfflin 81 ff., 88, 98, 100, 238, 283, 286.
 Woermann 306.
 Wolter 153.
 Wolzogen 225, 237.
 Würdinger, J. 62, 73.

 v. Zahn 101 ff.
 Zayner, Andreas 62.
 Zeller, Adolf 246, 250 ff.
 Zimmermann, Heinrich 17—20, 22.
 Zucker, Paul 237—245.
 Zülch, W. K. 107 f.

REGISTER ZU BAND XLV.

AUGESTELLT VON P. KAUTZSCH.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

- Alberthal, Hans (?), Jesuitenkirche in Dillingen 212.
 Alberti 86.
 Alberti, Graf Matteo, Schloßpläne für Heidelberg und Kurf. Joh. Wilhelm 228.
 Allori, Dekoration der Montagutikap. in der Annunziata, Florenz 240.
 Altdorfer 217 f.
 — Auferstehung, Basel, Gemäldegalerie 87.
 Ammanati 240.
 — Grabmal Benavides, Padua, Eremitani 240.
 Angel, Philip 168.
 Angelico, Fra Giovanni, Madonnen-Altar in S. Domenico in Fiesole 249.
 — Linaiuoli-Altar von 1433, Florenz, Uffizien 249.
 — einige kleine Altäre 249.
 — Kreuzabnahme Florenz, Akademie 250.
 Apt, Ulrich, Tätigkeit an J. Selds Frühmeßaltar für St. Moriz in Augsburg (zerstört) 221.
 Arpino, Cavaliere d' 250.
 Asam 211.
 — St. Nepomuk, München 213.
 — Klosterkirche von Weltenburg 213.
 Baldung, Hans 88.
 — Handzeichnungen 44, 54, 77.
 — Zchg. Kardinal Albrechts v. Brandenburg, Berlin, Kupferstichkab. 54.
 Bamboccio 243.
 Bandinelli, Gruppe des toten Christus mit dem Engel 237.
 Barbari, Jacopo de Kardinal Albrecht v. Brandenburg 43.
 Beer, Franz 210.
 — Klosterkirche Weingarten 212.
 — Prämonstratenserkerche Weißenau 212.
 Beer, Michael, Stiftskirche in Kempten 212.
 Beham, Sebald, Tischplatte mit Darstellungen aus der Geschichte Davids, Paris, Louvre 44.
 Behringer, Wolfg. 210.
 Belli, Valerio, Kupfermünze und Silbermünze mit Geburt Christi und Klemens, die Jubeltüre öffnend, 1525 138 f.
 — Denkmünzen mit bärtigem Klemens VII. und Geburt Christi 139.
 — Rückseiten für die Denkmünzen mit Klemens VII. 139.
 Bernardi, Giov., da Castelbolognese, Dukat mit Wappen der Medizi für Klemens VII. 137.
 — Denkmünzen auf Karl V. und Klemens VII. 137.
 Bernini 21.
 — Denkmal Urbans VIII, Rom, St. Peter 17.
 Böcklin, Bilder 83.
 Boffrand 227, 230.
 Bol, F. 158.
 — Kandaules zeigt Gyges seine Frau, Braunschweig 158 f., 177.
 Bonasoni, Julio, Geschichte der Juno in 22 Bl., *Amorosi diletti degli dei* in 23 Bl. 174.
 Borgo, Girolamo del, Silberner Dreijulier mit bartlosem Klemens VII. v. 1525 (Serafini Nr. 15) (I) 133 ff., 138.
 Borromini 15, 18.
 Bramer, Gemälde 178.
 — Hero u. Leander, Madrid, Prado 161.
 Bril, Brüder, Landschafts- und Sittenbilder in den Gängen und Gemächern des Vatikans, in den Prunkräumen des Borghesischen Anwesens auf dem quirinalischen Hügel und ihren durch den Stich verbreiteten Zeichnungen 251.
 Bril, Matthaeus, Werk im Bilderverzeichnis des Kardinals Alessandrini, Vatikan. Bibliothek 252.
 — Paul 243, 252.
 — Martyrium des hl. Clemens, Rom, Vatikan, Sala Clementina 252.
 — Landschaftsfriese, Rom Vatikan, päpstliche Anticamera 252.
 Bronzino, Christus in der Unterwelt, Florenz, Uffizien 237.
 Brunellesco, Entwurf für die Pariadiestür am Baptisterium in Florenz 153 f.
 Bugiardini, Julian 131.
 — Bildnis Klemens VII. und des Baccio Valori 129, 132.
 — Bildnis Michelangelos bei Marchese della Stufa 132 f.
 — Bildnis Seb. del Piombos 132.
 — Bildnis Klemens VII, mit dem Erzbischof von Kapua für Oktavian Medici (verschollen) 129, 132.
 Bugiardini (?) Bildnis Klemens VII. Glasgow, Slg. Hamilton 125.
 — Bildnis Michelangelos, Florenz, Musco Buonarroti 133.
 Burgkmair 224.
 Caravaggio 250 f.
 Carracci 252.
 — Landschaft der 243.
 Carriera, Rosalba, Pastellkopie nach dem Urbild Klemens VII. von Seb. del Piombo, Rom, Corsinigalerie 123 f.
 Castagno 249.
 Castelbolognese, Denk- und Schaumünzen 139.
 Cavalleris 222, Stich Hadrians VI. 127.
 Cellini, Benvenuto, Doppeljulier

- mit bärtigem Klemens VII. und Errettung Petri, vor 27. V. 1529 (Serafini Nr. 31, Taf. 33, 5) (XI) 136 ff.
- Cellini, Medaille mit bärtigem Klemens VII. 133.
- Denk- und Schaumünzen 139.
- Perseus, Florenz, Loggia de' Lanzi 237.
- Cesari, Giuseppe, Historienbilder im Querhaus der Lateransbasilika 252.
- Claude Lorrain 242 ff.
- Seehafen, Paris, Louvre 243.
- Jugendarbeiten, Paris, Louvre 243.
- Radierungen und Zeichnungen 244.
- Clügel, Maler 96.
- Cock, Stiche der Tobias-Geschichte, David-Geschichte und Gideon-Geschichte nach Rembrandt 174.
- Colonna, Bilder 225.
- Coninxloo 243.
- Coornhert, Stich der Sündenfall 150.
- Cordier, Nicolas 252.
- Correggio 21.
- Cotte, Robert de 230.
- Coxie, Fabel der Psyche 162, 165*.
- Coxie, Michael(?), Ausmalung einer Kapelle in S. Maria dell' Anima, Rom 127.
- Cranach, Hans oder Lucas? Kardinal Albrecht v. Brandenburg, Petersburg, Eremitage 43, 63.
- Bildnisse Kardinal Albrechts v. Brandenburg 51, 62 ff.
- Cranach, Hans 74 f.
- Maria mit dem Kind auf der Mondsichel, vom Kardinal Albrecht von Brandenburg verehrt, Mittelbild des Altars von 1529 für die Marienkirche in Halle a. S. 43, 63.
- Kardinal Albrecht von Brandenburg, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 43, 63.
- als hl. Hieronymus im Freien, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 43, 63.
- im Besitz Kaiser Wilhelms II. 43, 63.
- als hl. Hieronymus, Potsdam, Oberst Natzmer 43, 63.
- als hl. Hieronymus im Gehäus, Darmstadt, Museum 43, 62.
- Hl. Erasmus, Aschaffenburg, Schloßgalerie 43, 63, 71 f.
- Christus am Kreuz, verehrt vom Kardinal Albrecht von Brandenburg, München, Alte Pinakothek 43, 62—65*, 66 f., 69 f., 76.
- Cranach, 6 kleine Altarflügel mit Heiligen, Mittelstück verschollen, Aschaffenburg, Schloßgalerie 71.
- Messe des hl. Gregor, Aschaffenburg, Schloßgalerie 62.
- Hl. Martin (verschollen) 43.
- Cranach-Werkstatt, Zwei Messen des hl. Gregor, Aschaffenburg, Schloßgalerie 43.
- Stich Kardinal Albrechts von Brandenburg 43, 55 f., 72.
- Cranach d. Ae., Lucas 71, 217 f.
- Kurf. Joachim von Brandenburg (? Bayreuth, Kanzleibibl.) 53.
- Holzschnitte und Stiche 77.
- Crats, Hanibal 174.
- Credi, Lorenzo di, Übermalung von Fra Angelicos Madonnen-Altar in S. Domenico in Fiesole 249.
- Cuyp, J. G., Kupfer des Trauring von Cats 177.
- Daucher, Adolf, Arbeiten 221.
- Hochaltar der St. Anna-kirche in Annaburg 222 ff.
- und die Fuggerkapelle in Augsburg 221—224.
- Chorgestühlbüsten 222 ff.
- Altar, Beweinungsgruppe und Reliefs 222 ff.
- Versilberte Madonna im Schlußstein 222, 224.
- Puttenfiguren 222, 224.
- Orgelgehäuse 224.
- Fugger-Epitaphia 223 f.
- Tätigkeit an J. Selds Frühmeßaltar für St. Moriz in Augsburg (zerstört) 221.
- Daucher, Hans 223.
- Daucher, Hans Adolf 223.
- Deckersche Architekturvorlagen 228.
- Dick (Dyg), Hans 218.
- Dientzenhofer, Familie 233.
- Dientzenhofer, Johann 210, 233.
- Einfluß bei der Concordia in Bamberg 233.
- St. Martin, Bamberg 212.
- Klosterkirche, Banz 212, 233.
- Einfluß in Ebrach 233.
- Dombau in Fulda 212, 233.
- Aufrisse für Holzkirchen, Würzburg, Univ.-Bibliothek 233.
- Seitenflügel und Mittelpavillon der Hoffront in Pommersfelden 233.
- Klosterkirche Schöntal 212.
- Dietz 234 f.
- Dinglinger, Georg, Christoph 248.
- Dinglinger, Georg Friedrich 248.
- Dinglinger, Johann Melchior, Arbeiten im Grünen Gewölbe, Dresden: Schale aus Chalcedon mit Bad der Diana 248.
- — — Goldener Deckelpokal mit emailliertem Fuß, als Griff ein von Hunden gestellter Hirsch 248.
- — — aus Eisen geschnittene Prunkvase 248.
- — — Goldenes Teeservice aus 45 Stücken mit Juwelen und Emaillierung 248.
- — — Hofhalt des Großmoguls Aurengzeb zu Delhi mit vielen Figuren in Gold, Edelsteinen und Email 248.
- — — monstranzartige Kabinettstücke mit Email und Edelsteinen (Frühling des Lebens, des Lebens höchste Freuden, Ende des Lebens) 248.
- — — Tempel des Apis 248.
- — — und Gottfr. Döring, Obeliscus Augustalis 248.
- — — Karyatide aus Rhinoceroshorn 248.
- — — Schale mit kämpfendem Herakles 248.
- — — Kinderbacchanal 248.
- Dooms, Caspar, Schabkunstblatt Schmerzensmann von 1569 nach Dürer 56.
- Döring, Gottfr., Mitarbeit an Joh. Melch. Dinglingers Obeliscus Augustalis, Dresden, Grünes Gewölbe 248.
- Döring, Hans 217 ff.
- Bildnisse von Angehörigen der Häuser Mansfeld und Solms 218.
- Hl. Sippe, Pommersfelden 218.
- Lukretia, Wiesbaden 218.
- Holzschnitt eines Kriegsrats vor dem Ort Lich, im »Kriegsbuch« Graf Reinhardts zu Solms 219.
- Zeichnungen und Holzschnitte 218.
- Originalholzstock 219.
- Bemalung von Möbeln und Geräten auf Schloß Dillenburg 218.
- Drentwett (II.), Christoph, Treibarbeiten, Dresden, Grünes Gewölbe 247.
- Dürer 74 f., 88 f., 175, 217, 255.
- Schriftlicher Nachlaß 76.
- Proportionsstudien 79, 82.
- Zeichnungen 77.
- Bildnisse 72 f., 76.

- Dürer, 1506 und 1507 in Venedig gemalte und datierte Bildnisse 79.
- Bildnisse von Bürgern, Bürgerinnen und einem Fürsten 42.
 - Zeichnungen und Stiche nach dem Kardinal Albrecht von Brandenburg 46—62.
 - Kohlezeichnung des Kardinals Albrecht von Brandenburg, Wien, Albertina 46 ff., 50 — 55*, 57, 65, 69.
 - Stich B 102 (Der kleine Kardinal) 43, 46—49*, 50—57, 59 f., 66, 71 f., 75.
 - Silberstiftzeichnung zum Großen Kardinal, Paris, Louvre 48*, 55—60.
 - Stich B 103 (Der große Kardinal) 43, 46, 51, 56*—67, 71 f., 74 f.
 - Bildnisskizze zum Stich des Kurfürsten Friedrich, Paris, Slg. Valtin 54.
 - Bildnisskizze zum Holzschnitt des Ulrich Varnbüler, Wien Albertina 54.
 - Kohlezeichnung der Mutter Berlin, Kupferstichkabinet 73.
 - Bildnis des Kaisers Maximilian von 1519, Wien, Gemäldegalerie 51.
 - Hans Dürer, München, Alte Pinakothek 82.
 - Holzschuher, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 53 f.
 - Oswald Krell, München, Alte Pinakothek 82.
 - Barend van Orley, Dresden, Gem.-Gal. 73.
 - Bildnis eines jugendl. Mannes Hampton Court 82.
 - Bildnis eines Unbekannten, Madrid 54.
 - Selbstbildnisse 78.
 - Schmerzensmann (Schabkunstblatt von Caspar Dooms von 1659) 56.
 - Selbstbildnis, Madrid, Prado 57, 81.
 - Selbstbildnis, München, Alte Pinakothek 77—83.
 - Akt, Lippmann 156, Weimar 81.
 - Handstudie, Lippmann 185, Budapest, Nat.-Gal. 78 ff.
 - Selbstbildnis-Zeichnung, Wien, Albertina 82.
 - Anbetung der Könige, Florenz, Uffizien 78.
 - Apostelbilder von 1526, München, Alte Pinakothek 54, 71.
 - Helleraltar 78.
 - Marienbilder 73.
- Dürer, Madonna mit dem Zeisig, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 78 ff.
- Rosenkranzbild, Prag, Kloster Strahow 78—81.
 - Paumgärtner Altar, München, Alte Pinakothek 42, 69, 79.
 - Schedelsche Weltchronik 82.
 - Offenbarung St. Johannis 81.
 - Holzschnitte der Offenbarung B 62, 63, 68, 69, 71, 74 82.
 - Marienleben B 79 176.
 - Veronika-Schweißstuch, Stich von 1513, B 25 82.
 - Zehgen Simsons Kampf u. Auferstehung Christi, Berlin, Kupferstichkab. u. Wien, Albertina 223 f.
 - (?) Zehg. nach dem 82 jährigen Michael Wolgemut, Wien, Albertina 73.
- Dürer, Hans 218.
- van Dyck, Simsons Gefangennahme, Wien, Hofmus. 167.
- Simson u. Delila, London, Dulwich Coll. Gall. 167.
- Elsheimer 243.
- Endres, Moler 92.
- Endreß, Maler, (= Andreas Eysenploser?) »Tafel« für das Hlg. Geistspital, Nürnberg 91 f.
- Engelbrechtzoon, Cornelis, Altarwerke im Städt. Museum zu Leiden 153.
- Marienpoeler Altar 153.
- Ensingen, Ulrich von, Chor der Besserer-Kap. am Ulmer Münster 39 f.
- Erbino, Mathias, Baupläne und Voranschläge für eine Erneuerung der Stiftskirche in Aschaffenburg 106.
- Erhart, Gregor, Mörlinggrabmal in Augsburg 221, 224.
- Tätigkeit an J. Selds Frühmeßaltar für St. Moriz in Augsburg (zerstört) 221.
- Kaisheimer Mad., Berlin, K. F. M. 224.
- Erthal, Joh. Ph., Grundrißpläne für die Würzburger Residenz 229 f., 233.
- Erthal, Philipp Christoph 227, 230.
- — — Einfluß auf die Gesamtanlage von Pommersfelden 233.
- van Eyck, Genter Altar, Gott Vater 82.
- Jodocus Fydt 64.
- Jan, Bildnis 41.
- Eysenploser, Andreas 92.
- Ferbecq, groteske mit Perlen, Edelsteinen, Silber und Gold montierte Figüfchen, Dresden. Grünes Gewölbe 248.
- Fetti, Dominico, Hero u. Leander, Wien, kunsthist. Staatsmus. 161.
- Fischer, Joh. Gg. Bernhard 229.
- Fischer, Joh. M., 211, 213 f.
- — — Stiftskirche Aufhausen 212.
 - — — St. Michael, Berg am Laim 212.
 - — — Diessen, Kollegiatkirche 212.
 - — — Klosterkirche Dietramszell 212.
 - — — Franziskanerkirche Ingolstadt 212.
 - — — St. Anna, München 212.
 - — — Abteikirche in Ottobeuren 212.
 - — — Pfarrkirche Rott am Inn 212 ff.
 - — — Zwiefalten, Klosterkirche 212.
- Fischer v. Erlach 211, 234.
- Flötner, Peter 13, 224.
- Entwurf zum Annaberger Altar 223.
 - sog. Baseler Goldschmiederrisse 223.
 - — — Schaumünze mit dem Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg 61 f.
- Fontana 240.
- Fröschl, Daniel, Zeichnung des Sündenfalls, Wien, Albertina 150.
- Garofalo 252.
- Geitner, Valentin, Treibarbeiten, Dresden, Grünes Gewölbe 247.
- Gentile da Fabriano, Zwei Altäre von 1423 in Florenz 249.
- Geyer, Elias, Arbeiten, Dresden, Grünes Gewölbe 247.
- Ghiberti, Paradiestür am Baptisterium in Florenz 153 f.
- Gipfel, Gabriel, Arbeiten aus Bergkristall mit emaillierter Goldfassung, Dresden, Grünes Gewölbe 247.
- — — Zwei Bergkristallvasen mit emaillierter Goldfassung, München, Schatzkammer 247 f.
- Giradet, Jean Louis, groteske, mit Perlen, Edelsteinen, Silber und Gold montierte Figürchen, Dresden, Grünes Gewölbe 248.
- Giuseppe, Cavalier 252.
- Goltzius, Hendrik 150, 251.
- Pygmalion, Leander, Mars, Venus und Vulkan, Geschichte der Lucretia in 4 Bl., Andromeda am Felsen, Merkur und Argus, Thisbe 174.

- Götz 234.
 Greising, J., St. Peter, Würzburg 212.
 Grien, s. Baldung.
 Groland, Wilhelm, Buchbeschlag (Löwenköpfchen), Nürnberg, Germ. Mus. 90.
 Grünewald, Matthias 22, 76 f. 87 ff., 255.
 — Kreuzigung, Basel, Gemäldegalerie 87.
 — Bekehrung des hl. Mauritius durch den hl. Erasmus, München, Alte Pinakothek 43, 51 f., 63, 65, 67 f., 68—76.
 — Isenheimer Altar, Colmar, Museum 87 ff.
 — — — Engelkonzert 22.
 — Alterswerke 73.
 Günther 234.

 H. D. 218.
 Habeltzheimer, Goldschmiedefamilie 90.
 Haller, Hans, moler, Arbeiten für das Hlg. Geistspital in Nürnberg 97.
 Hals, Franz 74, 254.
 Hausbuchmeister, Gemälde, Mainz, Gemäldegalerie 89.
 Heemskerck, Maerten van, Stiche nach — 150.
 Hering, Loy 224.
 Heß, Hans, Schreiner 91.
 v. Hildebrandt, Joh. Lukas 227 f.
 — — — künstlerische Entwicklung bis 1725 231—234.
 — — — Tätigkeit für Pommersfelden 232 f.
 — — — Gartenfront des Mittelpavillons, Treppenhaus, Gallerie und innere Ausgestaltung in Pommersfelden 233.
 — — — Pläne für das Salzburger Schloß Mirabell 230.
 — — — Schloß Schönborn bei Göllersdorf 232.
 — — — Wiener Belvedere 232.
 — — — Wien, Hofburg 229.
 — — — Einfluß auf die Würzburger Residenz 229, 232.
 Hillebrand, Friedrich, Renaissancearbeiten, Dresden, Grünes Gewölbe 247.
 Hink, Clemens 104 f.
 Hogarth 20.
 Holbein d. Ae. 217.
 Holbein d. J. 217.
 — Fresko mit Heinrich VIII., ehem. Whitehall 74.
 Hübsch, Gerhart oder Erhart 97.

 Jamnitzer 199.
 Jamnitzer, Wenzel, Abraham und Christoph, Renaissancearbeiten
 Dresden, Grünes Gewölbe 247.
 Jordaens, A., Kandaules zeigt Gyges seine Frau, Stockholm, Nationalmuseum 158 f.
 — Triumphzüge 242.

 Kellerdähler, Daniel, Treibarbeiten
 Dresden, Grünes Gewölbe 247.
 Klügel, Conrat, Bemalung des Schönen Brunnens in Nürnberg 96.
 Klügel, maler 96.
 Köhler, Joh. Christoph, groteske mit Perlen, Edelsteinen, Silber und Gold montierte Figürchen, Dresden, Grünes Gewölbe 248.
 Küchel 229.
 — Bamberger Rathaus 234.
 Kuhn, Hans, Kirchenmeister von Ulm 39.

 Laer, Pieter van, gen. Bamboccio 243.
 Lainberger, Simon, Nördlinger Skulpturen 221.
 Lainberger-Werkstatt, Bopfinger Skulpturen 221.
 Landauer, Berthold 91 f., 95.
 Landauer(?), Lucas, Bemalung des »Huts« der silbernen Heilumstruhe, Nürnberg, Germ. Mus. 91, 93 f.
 Lastmann 148, 175.
 — Gemälde 178.
 — Auferstehung, Amsterdam 155.
 — Taufe des Kämmerers, Karlsruhe, Kunsthalle 163.
 — Triumph des Mardochai, Freise Gem. 37, 176.
 — Opfer der Juno, Stockholm, Nat. Gal. 174* f.
 Leibl, Bilder 83.
 Leyden, Lucas v. 176.
 — — — Altarwerke im Leidener Städt. Museum 153.
 — — — Ecce homo 176.
 — — — Triumph des Mardochai 176.
 Lievens 157, 170.
 — Danae, 1693 Verst. Goevenaer, 1720 Verst. H. Sorgh, verschollen 158.
 — Bild unter Rembrandts Namen 158.
 Lionardo 78.
 — Briefwechsel mit Michelangelo 130.
 — Abendmahl, Mailand, S. Maria delle Grazie 82.
 — Mad. selbdritt, Paris, Louvre 116.
 — Figuren 86.
 — Brustbild 114, 116.
 Loscher, Seb. 222.

 Lucas moler 91, 95 f.
 Lurago, Carlo, Dom in Passau 212.

 Maderna, Fassade von St. Peter 250.
 Mansart 234.
 Mantegna, Triumphzug Caesars 241.
 Markanton Raimondi, Bildnis des bartlosen Klemens VII. in Seitenansicht für Denkmünzen 137.
 Masaccio, Fresken in der Braccicappelle 249.
 Matham, J., Kupfer des Trauring von Cats 177.
 Mauch, Sippendarstellungen der Ulmer Kunst um 1520: in Bieselbach, München, Rottweil, Berlin, Stuttgart 220.
 — Hl. Katharina stehend und hl. Katharina sitzend, München Bayr. Nat.-Mus. 220.
 Meister Clemens (Hink), Steinmetz 104 f.
 Meister der Biberacher Sippe, hl. Sippe, Rottweil, Lorenzkap. u. Mutter Gottes mit Engeln, Berlin, Slg. Bennoit Oppenheim 220.
 Meister Gerhart moler und Gerhart Molerin, Arbeiten für das Hlg. Geistspital in Nürnberg 97.
 Meister Heinrich der Parlier, Schöner Brunnen in Nürnberg 96.
 Meister Rudolff, Bemalung des Schönen Brunnens in Nürnberg 96.
 Meister von Ottobeuren, Werk 221.
 Melchior, Joh. Peter 234 f.
 — — — als Schriftsteller 235.
 — — — Apotheose Karl Theodors 1792 235.
 — — — Bildnisse und figürliche Gruppen 235.
 — — — Porzellanwerk 236.
 — Zchg. eines sitzenden Knaben von 1776, München, Slg. Mailinger 235.
 Memling, Hans 82.
 — Martin van Nieuvenhove, Brügge, Johannisspital 64.
 Metelli, Bilder 225.
 Michelangelo 9—12, 16, 18, 20 ff.
 — Literarischer Nachlaß 236.
 — Briefwechsel mit Leonardo und Seb. del Piombo 125, 130 ff.
 — Briefe an Vasari 237.
 — Treppenraum der Bibliotheca Laurenziana in Florenz 10 f.
 — Neue Sakristei von S. Lorenzo, Florenz 129, 238.
 — Entwurf der Peterskuppel 250.

- Michelangelo, Porta pia, Rom 11, 17.
 — Figurenkunst 19 f.
 — David, Florenz, Akademie 20.
 — »Nacht« Florenz, Mediceische Kapelle 21.
 — Juliusdenkmal, Rom, S. Pietro in Vincoli 242.
 — Grabtragung, London, Nat.-Gal. 114.
 — Sklaven der Sixtinischen Decke, Adam und Eva 20 f.
 — Sixtin. Decke, Gottvater 21.
 — Jüngstes Gericht, Sixtin. Kap. 237.
 — Bildnisse 132 f.
 Mieris, F., Kandaules zeigt Gyges seine Frau, Schwerin 158.
 Miller, Wolfg. 210.
 Moeyaert, Gemälde 178.
 Multscher-Frage 41.
 — Kargaltar von 1433, Ulm, Münster 40.
 — Schlußstein in der Besserer-Kapelle des Ulmer Münsters 36*—41.
 — Entwürfe zu den Glasfenstern des Besserer-Chörleins am Ulmer Münster 40.
 — Berliner Altar 40.
 — — Tod Mariä 38*, 40.
 — — Kreuztragung 39* f.
 — — Pilatusbild 40.
 — Sterzinger Altar: Paulus 37*, 40.
 — — Andreas und Bartholomäus 40.
 Multscher-Werkstatt, Sterzinger Altar, Jacob Major 41.
 — — — Matthaeus 37*, 41.
 Naldini, Giovambatista 240.
 Naumburger Meister 98, 101, 111.
 Neumann, B. 211, 214.
 — — Kirche von Etwashausen 213, 229.
 — — Dorfkirche Gaibach 213.
 — — Rotunde in Holzkirchen 233.
 — — Klosterkirche Neresheim 213, 229.
 — — Wallfahrtskirche von Vierzehnheiligen 210, 213, 229.
 — — Kapelle, Würzburg 213.
 — — Schloßplanungen 228.
 — — Schloß Bruchsal 228 f.
 — — Schloß Brühl 229.
 — — Schönbornslust 228.
 — — Planung der kaiserl. Hofburg, Wien 228.
 — — Würzburger Residenz 227—231.
 — — erste Pläne 229.
 — — Gartenfassade 230.
 Nürnberger, Hans, Schreiner des bemalten »Huts« der Heilumstruhe von Hans Scheß-
 litz und Peter Ratzko, Nürnberg, Germ. Mus. 91, 95 f.
 Olis, J., Kupfer des Trauring von Cats 177.
 Ovens, J. 158.
 Pacioli, Fra Luca 86.
 Paladino, G., Denkmünze auf das Schließen der Jubeltür 1527 138.
 Palladio 18.
 Palma 252.
 Panvinus, Onuphrius, XXVII Pontif. usw. Imagines, Rom 1568, Taf. 21: Stich Klemens VII. 128.
 — — Taf. 23, Stich Hadrians VI. 126* f.
 Parmigianino 169.
 Penni, Francesco, Taufe Constantins, Rom, Vatikan, Stanzen 133.
 Permoser, Balthasar, Arbeiten im Grünen Gewölbe in Dresden 248.
 Peruzzi 85.
 — Opferung Isaaks, Rom, Vatikan, Stanzen 153.
 Petrini, Anton, Stift Haug, Würzburg 212.
 Pfann, Ulrich 93.
 Pichiottus, Franciscus Cimeliarium in Neapel 137.
 Piero dei Franceschi, perspektivischer Traktat 84 ff.
 Pinas, Juno 175.
 — Josef in Dotan 157.
 Piombo, Sebastiano del 252.
 — — Briefwechsel mit Michelangelo 130 ff.
 — — Bildnisse Klemens VII. 120—133.
 — — Klemens VII., Neapel, Nat.-Museum 84039 (I) 121 f.*f., 125, 127—131, 133.
 — — Gruppenbild mit Klemens VII., London, Slg. Labouchère, (Verschollen) (II) 123, 127.
 — — Klemens VII., mit dem seine Werke überreichenden Macchiavelli, in Pastell kopiert von R. Carriera, Rom, Corsinigalerie (III) 123.
 — — Klemens VII., bärtig, Schiefer, Neapel, Nationalmus. 83196 (IV) 122, 124*, 129 f., 131, 133.
 — — Klemens VII. mit Bart, Florenz, Gal. der Fürstin Anna Corsini-Barberini N. 483 (V) 124 f., 132.
 — — Klemens VII. mit Carnesecchi, Schiefer, unvoll.
 Parma, Pinakothek 302 (VI) 117* f., 120 f., 125, 131 ff., 140.
 Piombo, Sebastiano del, Klemens VII., Glasgow, Slg. Hamilton (VII) 125, 130.
 — — Klemens VII., bartlos, für den Bischof von Vaison, VIII (verschollen) 128, 130.
 — — Klemens VII. bei Oktavian Medici, Vorbild Bugiardinis (IX) 129—133.
 — — Klemens VII. auf Schiefer, a. d. Nachlaß, nach Frankreich versandt (X) 129 ff.
 — — Klemens VII. mit Bart, Leinwand, an den Herzog von Albanien abgetreten (XI) 131 f.
 — — Klemens VII. ohne Bart (Verz. De Nolhac Nr. 17) 122, 128.
 — — Klemens VII. mit Bart (Verz. De Nolhac Nr. 18) 123.
 — — Klemens VII. auf Schiefer (Verz. De Nolhac Nr. 19) 123.
 — — Großes Gruppenbild mit Klemens und Kardinal Trivulzio (Verz. De Nolhac Nr. 20) 123.
 — — bärtiger, sitzender Klemens VII. 128.
 — — Paul III. Farnese und sein Söhnchen (verschollen) 120.
 — — Anton Franz Albizzi 130.
 — — Kardinal Enckenvoort, Linlathen, Oberst Erskine 127.
 — — Ferry Carondelets und sein Sekretär beim Herzog von Grafton 123.
 — — Anton del Monte, Montreal, Slg. Angus 129.
 — — Bildnis eines bartlosen Mannes, London, Benson 120.
 — — Ritratto (Selbstbildnis?), erwähnt im Estratto dell' Inventario della Guardaroba del principe Ranuccio Farnese 122.
 — — Bildnisse aus dem Nachlaß: Kardinal Trivulzio 129.
 — — Julia Gonzaga 129, 132.
 — — Sechs unvollendete Bildnisse versch. Personen auf Schiefer 129.
 — — Klemens VII. auf Leinwand 129.
 — — Baccio Valore auf Leinwand 129.
 — — H. Michael 129.
 Platina 370, Bildnis Hadrians VI. 127.
 Poelenburg, C. 178.
 Pomarancio 252.
 Ponte, Giovanni da 249.

- Porta, Giacomo della, Mitwirkung an der Peterskuppel 250.
 — Villa Aldobrandini, Frascati 251.
 Porta, Guglielmo della, Familiengrab Clemens VIII. in der Minerva 252.
 Poussin, Nic. 243 f.
 Prato, Del, Denk- und Schaumünzen 139.
 Pseudogrünwald s. Cranach, Hans.
 Puligo 118.
 — Werk 120.
 — Tabernakel in Via S. Zenobi, Florenz 120.
 — Bildnis Carnesecchis, Florenz, Uffizien 120.
 Pynas, Gemälde 178.
- Quercia, Jacopo della, Opferung Isaaks, Bologna, S. Petronio 153.
 Quippe, Bernhard, Nautiluspokal, Dresden, Grünes Gewölbe, 247.
- Raffael 127, 162, 174, 202.
 — als Porträtmaler 138.
 — Leo X., Florenz, Pitti 123, 128.
 — Kopf der Umgebung Julius II., in der Camera della Segnatura, Rom, Vatikan, Stanzen 128 f.
 — *de Conte batasar de kastylyone* Paris, Louvre 172.
 — Seeschlacht v. Ostia, Rom, Vatikan, Stanza dell' Incendio 128.
 — Skizze 172.
 Ratzko, Peter, Heilumstruhe, Nürnberg, Germ. Mus. 90—97.
 Rembrandt 253—257.
 — und Cats 148—179.
 — Werk 172.
 — Gemälde und Zeichnungen 172.
 — als Landschaftler 150.
 — Landschaften 163.
 — Inventar v. 25. VII. 1656. 163, 172 f., 175.
 — Auferstehung, München, Alte Pinakothek 154 ff.
 — erotische Darstellungen aus dem A. T. 171.
 — Davids Liebesgeschichte in Gemälden, Radierungen und Zeichnungen 163, 174.
 — Geschichte von David, Uria u. Bathseba 161.
 — Zeichnung aus dem Geschichtenzirkel von David, Uria und Bathseba 161.
 — David vor Saul, Frankfurt, Städel 172.
 — David mit dem Haupt Goliaths, Federzchg., Besançon, Mus. 172.
 — Gideon-Geschichte 174.
- Rembrandt, Himmelfahrt, München, Alte Pinakothek 155 f.
 — Opferung Isaaks, Petersburg, Ermitage 152 ff., 156.
 — Segen Jakobs 1656, Kassel, Gem.-Gal. 160.
 — Johannespredigt, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 150.
 — Judas 1628/29, Paris, Baron von Schickler 157.
 — Opfer Manohs, Dresden, Gemäldegalerie 156, 167.
 — Triumph des Mardochai 176.
 — Simson bedroht seinen Schwiegervater, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 158, 167.
 — Simsons Hochzeit, 1638, Dresden, Gemäldegalerie 167 f.
 — Simson und Delila, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 167, 172.
 — Blendung Simsons, Frankfurt, Städel 167.
 — Tobias-Darstellungen 156, 174.
 — Tobias mit seiner Frau, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 172.
 — Gemälde mythologischen und humanistischen Gepräges von 1632—36, 2 Minerven und 5 Darstellungen der Flora 171 ff., 178.
 — Danae von 1636, Petersburg 157—161, 177.
 — Julius Civilis, Stockholm 158.
 — Bilder aus Ovid 171.
 — Raub der Europa 1632, Paris, Princesse de Broglie 162 f., 168.
 — Raub der Proserpina, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 162, 168 f.
 — Nachtwache, Amsterdam, Ryksmuseum 255.
 — Bildnis der Hendrickje Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 179.
 — junge Frau bei der Toilette (Bode 69) Wien, Liechtenstein 156.
 — 5 Bilder. Familienbildnisse (Inventar von 1660) 158.
 — Machteld van Doorn 1634, Paris, Baron Gustav von Rothschild 179.
 — Radierungen a. d. A. T. von 1632—36, B. 38, 39. 172.
 — 14 Radierungen a. d. N. T. von 1632—36 172.
 — Drei mythologische Radierungen 1631—36: B. 111, 201, 204. 172.
 — Auferweckung des Lazarus 156.
 — Ecce homo 176.
 — Radierung vom Sündenfall B. 28 150 f.
 — Verstoßung Hagars B. 30. 156 f.
- Rembrandt, Verkündigung B. 44 150, 156, 172.
 — Radierung B. 63, hl. Familie mit der Katze 161.
 — Christus treibt die Händler aus dem Tempel B. 69, 174.
 — Tod der Maria 1639 B. 99 156, 160.
 — Hochzeit Jasons und Creusas B. 112 163, 175*.
 — Goldschmied B. 123 163.
 — radierte Landschaft B. 206 178.
 — Zeichnungen im Nationalmuseum in Stockholm 261.
 — Zchg. der Tod Urias, H d G 137. Berlin, Kupferstichkab. 161.
 — Zchg. H d G 139, Berlin, Kupferstichkab. 163 f.
 — Zchg. Loth mit seinen Töchtern H d G 528, Weimar, Goethehaus 172.
 — Zchgen, 4 Elefantenstudien, H d G 948, 1089, 1468, 1469. London, Brit. Mus., Slg. C. Fairfax Murray u. Wien, Albertina 150.
 — Zchg. Mars u. Venus, H d G 1219, Amsterdam, Mus. Fodor 162, 164*.
 — Zchg. nach Raffaels Baltasar Castiglione, H d G 1430, Wien, Albertina 172.
 — Bileam, H d G 1520 (?) Petersburg, Ermitage 172.
 — Zeichnung Heros Klage um Leander Freise II, 87, Berlin, Kupferstichkabinett 161.
 — Zeichnung von Amnon und Thamar, Berlin, Kupferstichkabinett, Freise II, 124. 165 f.
 Riemenschneider 220.
 — Anbetung der Könige, Nürnberg, Germ. Nat. Museum 220.
 — Evangelist, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 220.
 — trauernde Frauen, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 220.
 — trauernde Frauen, Stuttgart, Altertümersammlung 220.
 v. Ritter, Fähr. 230.
 Riviera, Egidio della, Grabmal des Kardinals Andreas von Österreich in der Anima 252.
 Robin 210.
 Roest 174.
 Rogier van der Weyden, Grablegung, Florenz, Uffizien 114.
 — Hl. Magdalena, Paris Louvre 114 f.*
 Romano, Giulio 162.
 Rossi, D. E. 233.
 Rubens 17, 21, 74, 163, 251 f.

- Rubens, Trunkener Herkules, Dresden 19.
 — Opferung Isaaks, Cannstadt, Jul. Unger u. Paris, Louvre 154.
 — Petrus u. Paulus um 1615, München, Alte Pinakothek 19.
 — Hero u. Leander, Dresden, Gem.-Gal. 161.
 — Raub der Proserpina Madrid, Prado 169.
 — Triumphzüge 242.
 Rubens, Brüder 252.
 Ruisdael 254.
 Ruß, Jakob, Churer Hochaltar 220.
- Salomon, Bernhard, Holzschnitte zum Ovid 1557 176.
 Salviati, Kreuzabnahme 237.
 v. Sandrart, Joachim 172 f., 211, 243.
 — Gemälde 172.
 — Monatsbilder Schleißheim, Gem.-Gal. 172.
 — Bildnisse Vondel, van Baerle, Vos und Hooft 172.
 — Titelblatt zu Vondels Poezy 172.
 Sarto, Andrea del 120.
 Scamozzi, Zeichnung, Florenz, Uffizien, Coll. Salt. Cart. 94, Nr. 8963 85.
 Schaffner, Marienkrönung 1524 in Wetttenhausen 221.
 — Hutzenaltar 1521, Ulm, Münster 220 f.
 Scheßlitzer, Hanns, gen. Schnitzer, Heiltumstruhe, Nürnberg, Germ. Mus. 90—97.
 — Kruzifix für das Hlg. Geistspital in Nürnberg 97.
 — Goldenes Kreuz für Kaiser Friedrich 1454. 97.
 Schickhardt, Heinrich 251.
 Schlüter 247.
 Schmidt, Nicolaus, Renaissancearbeiten, Dresden, Grünes Gewölbe 247.
 Schnitzer, Ulrich 96 f.
 Schongauer 82.
 — Gemälde, Colmar, Museum 87.
 Schongauerschule (?) Wandgemälde, Straßburg, Alt St. Peter 89.
 Schoreel 128.
 — Bildnisse Hadrians VI. 126 f.
 — Bildnis Hadrian VI. Löwen, Bildersaal des Rektorats der Univ. 126.
 — Bildnis Hadrians VI., Utrecht 127.
 Schoreel, Jan (?), Ausmalung einer Kap. in S. Maria dell' Anima, Rom 127.
- Schorl (Schoreel), Giovanni, Bildnis Hadrians VI. 125 ff.
 Schramm, Friedrich, Ravensburger Schutzmantelmadonna, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 220.
 Schroen, Dietrich, Epitaph mit Bildnisfigur, Mainz, Dom 43, 75.
 Schwarz, Hans, Schaumünze mit Darstellung Kardinal Albrechts von Brandenburg 50.
 Schwind 20.
 — Bilder 83.
 Seiz, Johannes 229.
 Seld, Jörg, Frühmeßaltar für St. Moriz in Augsburg (zerstört) 221.
 — Silberaltärchen, München, Residenz, Reiche Kap. 221.
 Serlio, Sebastian 84 f.
 Solis, Virgil, Ovids Metamorphosen 176.
 Starnina, Fresken der Castellani-Kap. in S. Croce, Florenz 249.
 Steen 20.
 Stengel, Saarbrücker Ludwigskirche 234.
 Stradanus, Sittenbild-Stiche 251.
 Straub 234.
 Strigel, Bernhard Bildnis Kaiser Maximilians Wien, Gemädegalerie 51.
 Sturm 211.
 Sustris 210.
 Syrlin d. Ä. 221.
- Tassi, Agostino, Landschaftsfresken in römischen Palästen 243.
 Tempesta, A., Stich des Sündenfalls 150.
 — Stiche: Großtaten des Scipio Afrikanus in 8 Bl., Callisto, Raub der Proserpina, Aktäon, Ganymed. Entführung der Europa 174.
 — Metamorphosen von 1606 in 150 Bl. 174, 176 f.
 Thelot, Joh. Andreas, Treibarbeiten, Dresden, Grünes Gewölbe 247.
 Thomann, Palais Kesselstadt, Trier, 234.
 Thumb, Michael, Prämonstratenserkirche in Obermarchtal 210, 212.
 — Pfarrkirche Wetttenhausen 210.
 Tiepolo, Raumbild 226.
 Tizian 20.
 — Bildnis Kaiser Karls V., München, Alte Pinakothek 76.
 Toppa 239.
- Toribushi, bronzene Shakatrinität des Hōryūji 258.
 Torrentino, Drucker 238.
- Ulocrino, Opferung Isaaks, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 154.
 Ulrich moler 96 f.
- Van de Velde, Henry 7, 10, 15, 18.
 Vasari, literarischer Nachlaß 236 bis 241.
 — Briefwechsel 237 f., 241.
 — Bildnis Hadrians VI. 127.
 — Klemens VII., Bologna, Pinakothek 133.
 — Decke des Klemenssaales im Pal. vecchio Florenz 118 f., 121*, 132 f.
 — Aufstellung eines Bildes in S. Lorenzo 237.
 — Arbeiten im Pal. Vecchio, Florenz, Bau der Uffizien, Florenz, Bauten in Pisa für den Stefansorden 237.
 — Psyche, Berlin, Depot des Kaiser-Friedrich-Museums 240.
 Velensmid, Konrad 95.
 Venne, A. v., Kupfer des Traurings v. Cats 177.
 Verhulst, Een vergultle dekantie 163.
 Villamena, Sittenbild-Stiche 251.
 Viscardi, Wallfahrtskirche Freystadt 212.
 — Klosterkirche Fürstenfeld 212.
 Vischer, Peter, Grabplatte von 1525, Aschaffenburg, Stiftskirche 43, 75.
 Vitruv 3, 6, 211.
 Vlieger, S. de, Kupfer des Trauring v. Cats 177.
- Wagner, Joh. Reinhard 107.
 v. Welsch, M. dekorative Portalbauten 234.
 — Kirchenfassade von Amorbach 234.
 — Fassadenaufrisse für Vierzeheiligen 230, 234.
 — Fassadenpläne für den Würzburger Dom 230, 234.
 — Erste Risse von der Schönbornkap. am Würzburger Dom 230, 234.
 — Böttingerhaus, Bamberg, Judengasse 230, 234.
 — Prellhaus, Bamberg, Judengasse 234.
 — Beziehungen zum Mittelbau des Schlosses zu Biebrich 234.
 — Einfluß auf die Bruchsaler Schloßanlage 233.
 — Beziehungen zum Casseler Orangerieschloß 234.

- v. Welsch, Erfurter Statthalterpalais 230, 234.
 — Orangerie in Fulda 230, 234.
 — Gartenanlagen von Gaibach 232.
 — Favorite in Mainz 232.
 — Gartenanlagen von Pommersfelden 232 f.
 — Gesamtanlagen v. Pommersfelden 232 f.
 — Seitenflügelrückfront zu den Stallungsbauten von Pommersfelden 234.
 — Zirkelstallungen in Pommersfelden 233 f.
- v. Welsch, Beteiligung an Schloß Schönborn bei Göllersdorf 232.
 — Favorite in Wien 232.
 — Grundrißpläne für die Würzburger Residenz 229 f., 232 f.
 — Beteiligung an der Würzburger Residenz 227—233.
 — Innen- und Außendekorationen der Würzburger Residenz 234.
 Winckler, David, Saigerhüttenpokal, Dresden, Grünes Gewölbe 247.
 Wolvinus, Paliotto, Mailand, S. Ambrogio 199.
- Zick, Januarius, Klosterkirche Wiblingen 213.
 Zimmermann, Dominikus 211.
 — Frauenkirche in Günzburg 213.
 — Wallfahrtskirche Steinhausen 213.
 — Wallfahrtskirche Wies 213 f.
 Zucalli, Henrico 210.
 Zuccaro, Federico 253.
 Zütsch, Stephan, Arbeiten für das Hlg. Geistspital in Nürnberg 96 f.

ORTSVERZEICHNIS.

- Albonga, Deckenmalereien mit Lichtmonogrammen 4—6. Jh. 143.
 Amorbach, Kirchenfassade von M. v. Welsch 234.
 Amsterdam, Ryksmuseum, Lastmann, Auferstehung 155.
 — — Rembrandt, Nachtwache 255.
 — Mus. Fodor, Rembrandt, Zchg. Mars u. Venus, H d G 1219, 162, 164*.
 Anascha Qal'asy 187 f.
 Anavarza, Mauertechnik 186.
 Annaberg, St. Anna, Hochaltar v. Ad. Daucher 222 ff.
 Appum, Taufstein 30*.
 Arles, Sarkophag 147.
 Aschaffenburg, Schloßgalerie, Cranach, Hans, hl. Erasmus 43, 63, 71 f.
 — — — 6 kleine Altarflügel mit Heiligen, Mittelstück verschollen 71.
 — — — Messe des hl. Gregor 62.
 — — Zwei Messen des hl. Gregor 43.
 — Stiftskirche, Baugeschichte 109 ff*.
 — — Erbscher Grundriß 99*, 106 bis 109, 111.
 — — Tympanon mit Christus zwischen Petrus und Alexander 102*, 110.
 — — Kapitelle 107*, 110.
 — — Eingangshalle 109 ff.
 — — Westempore 107, 109 f.
 — — Lettner 101, 106—109, 111 f.
 — — Ostseite 111.
 — — Eisernes Chorgitter von Joh. Reinhard Wagner 107.
 — — Vischer, Peter, Grabplatte von 1525 43, 75.
 — — Baupläne und Voranschläge für ihre Erneuerung von Mathias Erbino 106.
 Athen, Nat. Museum, mykenische Dolchklingsnellen 192.
 Atlingbo, Taufstein 32*.
 Aufhausen, Stiftskirche von Joh. M. Fischer 212.
 Augsburg, Fuggerkap. bei St. Anna 221—224.
 — — Ad. Daucher, Altar mit Beweinungsgruppe und Reliefs 222 ff.
 — — — Chorgestühl 222 ff.
 — — — Gewölbeschmuck 222.
 — — — versilberte Madonna im Schlußstein 222, 224.
 — — Marmorvertäfelung des Fußbodens 222.
 — — — Fugger-Epitaphia 223 f.
 — — — Orgelgehäuse 224.
 — — — Puttenfiguren 222.
 — Maximiliansmuseum Mörlingrabmal von Gregor Erhart?) 221, 224.
 — Hl. Felicitas 220.
 — Gruppe der schlafenden Jünger 220.
 Baalbeck 18.
 Bagandün 188.
 Bamberg, Concordia, Einfluß Dientzenhofers 233.
 — Dombibliothek, Kölner Handschrift 209.
 — Judengasse, Böttingerhaus von v. Welsch 230, 234.
 — — Prellhaus von M. v. Welsch 234.
 — St. Martin v. Gg. Dientzenhofer 212.
 — Rathaus von Küchel 234.
 Banz, Klosterk. von Joh. Dientzenhofer 212, 233.
 Basel, Gemäldegalerie, Auferstehung v. Altdorfer 87.
 — — Grünwald, Kreuzigung 87.
 — — Goldschmiederrisse von Peter Flötner 223.
 Bayeux, Teppiche 34.
 Bayreuth, Kanzleibibl., Cranach, Kurf. Joachim v. Brandenburg 53.
 Berg am Laim, St. Michael v. Joh. M. Fischer 212.
 Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Cranach, Hans, Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg 43, 63.
 — — — desgl. als hl. Hieronymus im Freien 43, 63.
 — — Dürer, Holzschuher 53 f.
 — — — Madonna mit dem Zeisig 78 ff.
 — — Multscher Altar 40.
 — — — Tod Mariä 38*, 40.
 — — — Kreuztragung 39* f.
 — — — Pilatusbild 40.
 — — Rembrandt, Simson bedroht seinen Schwiegervater 158, 167.
 — — — Simson und Delila 167, 172.
 — — — Johannespredigt 150.
 — — — Tobias mit seiner Frau 172.
 — — — Raub der Proserpina 162, 168 f.
 — — — Bildnis der Hendrickje 179.
 — — Depot, Vasari, Psyche 240.
 — — Ulocrino, Opferung Isaaks 154.
 — — Anna selbdritt 221.
 — — Anbetung der Könige 221.
 — — Mauch, hl. Sippe 220.
 — — Riemenschneider, trauernde Frauen 220.

- Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Riemenschneider, Evangelist 220.
 — — — Friedr. Schramm, Ravensburger Schutzmantelmadonna 220.
 — — — Gregor Erhart, Kaisheimer Mad. 224.
 — — — Kupferstichkabinett, Dürer, Kohlezeichnung der Mutter 73.
 — — — Zchg. Simsons Kampf 223 f.
 — — — Hans Baldung, Zchg. Kardinal Albrechts v. Brandenburg 54.
 — — — Rembrandt, Heros Klage um Leander, Freise II, 87, 161.
 — — — Zeichnung von Amnon und Thamar, Freise II, 124 165 f.
 — — — Rembrandt, Zchg. der Tod Urias, H d G 137, 161.
 — — — Rembrandt, Zchg. H d G 163 f.
 — — — Abdinghofer Evangeliar 208.
 — — — Schloßmuseum, Giselaschmuck 192.
 — — — Schloß, Kopie nach der Tischplatte mit Darstellungen aus der Geschichte Davids von Sebald. Beham, Paris, Louvre 44.
 — — — (?), Besitz Kaiser Wilhelm II., Cranach, Kardinal Albrecht v. Brandenburg 43, 63.
 — — — Slg. Oppenheim, Madonna 221.
 — — — Mutter Gottes mit Engeln vom Meister der Biberacher Sippe 220.
 Besancon, Mus., Rembrandt, Federzchg., David mit dem Haupt Goliaths 172.
 Biebrich, Schloß, Mittelbau 234.
 Biselbach, Mauch, hl. Sippe 220.
 Bjerresjö, Taufstein 31*.
 Blaubeuren, Hochaltar 220.
 Blentarp Arkade 28*.
 Bologna, S. Petronio, Jac. della Quercia, Opferung Isaaks 153.
 — — — Pinakothek, Vasari, Klemens VII. 133.
 Bopfingen, Altarfiguren der Laimberger Werkstatt 221.
 Borgstena Arkaden 28*.
 Borgund, System 25*.
 Bradford, am Avon, Kirche 29*, 34.
 Braunschweig, Ferd. Bol, Kandaules zeigt Gyges seine Frau 158 f, 177.
 Bruchsal, Schloß von Balth. Neumann 228 f.
 — — — Einfluß M. v. Welschs auf die Anlage 233.
 Brügge, Johannisspital, Memling Hans, Martin van Nieuwenhove 64.
 Brühl, Schloß, von Balth. Neumann 229.
 Brüssel, Evangeliar II, 175 207.
 — — — Evangeliar 18383 aus St. Laurent in Lüttich 207.
 Brüsseler Königschronik 207.
 Budapest, Nat.-Gal., Dürer, Handstudie, Lippmann 185 78 ff.
 Butrentum 188.
 Cambridge, Fitzwilliam Museum, mediaeval ivories, enamels etc. 197.
 Cannstatt, Jul. Unger, Rubens, Opferung Isaaks 154.
 Casaranello, Deckenmalereien mit Lichtmonogrammen 4.—6. Jh. 143.
 Cassel, Orangerieschloß 234.
 — — — Gem.-Gal., Rembrandt, Segen Jakobs 1656 160.
 Christiana, Beschläge der Holzeimer im Osebergsschiff 196.
 Chur, Hochaltar von Jacob Ruß 220.
 Cluny, Museum, nordische Arbeit, Walroßzahn 28*.
 Colmar, Museum, Grünewald, Isenheimer Altar 87 ff.
 — — — Engelkonzert 22.
 — — — Schongauer, Gemälde 87.
 Como, S. Fedele 217.
 Darmstadt, Museum, Cranach, Kardinal Albrecht v. Brandenburg als hl. Hieronymus im Gehäus 43, 62.
 — — — Hitdakodex 206, 208.
 Diessen, Kollegiatkirche v. Jh. M. Fischer 212.
 Dietramszell, Klosterkirche v. Jh. M. Fischer 212.
 Dillingen, Jesuitenkirche v. Hans Alberthal (?) 212.
 Djerdjum, Festung 189.
 Djumati, Ikon 195.
 Doulek, Festung 188.
 Dresden, Gemäldegalerie, Rembrandt, Opfer Manoahs 156, 167.
 — — — Simsons Hochzeit 1638, 167 f.
 — — — Rubens, trunkener Herkules 19.
 — — — Hero und Leander 161.
 — — — Grünes Gewölbe, Goldschmiedearbeiten 246 ff.
 — — — Becher der Königin Hedwig von Polen 247.
 — — — Joh. Melch. Dinglinger, Schale aus Chalcedon mit Bad der Diana 248.
 — — — Goldener Deckelpokal mit emailiertem Fuß, als Griff ein von Hunden gestellter Hirsch 248.
 Dresden, Grünes Gewölbe, Joh. Melch. Dinglinger, Aus Eisen geschnittene Prunkvase 248.
 — — — Goldenes Teeservice aus 45 Stücken mit Juwelen und Emaillierung 248.
 — — — Hofhalt des Großmoguls Aureng-Zeb zu Delhi mit vielen Figuren in Gold, Edelmetallen und Email, Dresden, Grünes Gewölbe 248.
 — — — Monstranzartige Kabinettstücke mit Email und Edelmetallen (Frühling des Lebens, des Lebens höchste Freuden, Ende des Lebens) 248.
 — — — Tempel des Apis 248.
 — — — und Gottfried Döring, Obeliscus Augustalis 248.
 — — — Karyatide aus Rhinoceroshorn 248.
 — — — Schale mit kämpfendem Herakles 248.
 — — — Kinderbachanal 248.
 — — — Groteske mit Perlen, Edelmetallen, Silber und Gold montierte Figürchen von Ferbecq, Joh. Christoph Köhler, Jean Louis Giradet u. a. 248.
 — — — Arbeiten von Elias Geyer 247.
 — — — Gabriel Hipfel, Arbeiten aus Bergkristall mit emaillierter Goldeinfassung 247.
 — — — Renaissancearbeiten von Wenzel, Abraham und Christoph Jamnitzer 247.
 — — — Treibarbeiten von Daniel Kellerdahler, Val. Geitner, Christoph Drentwett und Joh. Andr. Thelot 247.
 — — — Arbeiten Balth. Permosers 248.
 — — — Nautiluspokal von Bernh. Quippe 247.
 — — — Renaissancearbeiten von Nicolaus Schmidt und Friedrich Hildebrand 247.
 — — — Saigerhütten-Pokal von David Winckler 247.
 Ebrach, Einfluß Dientzenhofers. 233.
 Enger, Reliquiar, Burse 198 f.
 England, Herzog von Grafton, Seb. del Piombo, Bildnis Ferry Carondelets und seines Sekretärs 123.
 Ephesus, Artemision, Säule 3.
 Erfurt, Reglerkirche, Dachwerk 216.
 — — — Statthalterpalais, von Maximilian von Welsch 230, 234.

- Esphult, Taufstein 31*.
 Etwashausen, Kirche von Balth. Neumann 213, 229.
- Fiesole, S. Domenico, Fra Angelico, Madonnen-Altar, übermalt von Lorenzo di Credi 249.
 Fjellie, Taufstein 31*.
 Florentiner Monumente des Du und Trecento 239.
 Florenz, Gentile da Fabriano, zwei Altäre von 1423, 249.
 — Akademie, Fra Angelico, Kreuzabnahme 250.
 — — David von Michelangelo 20.
 — Annunziata, Dekoration der Montaguti-Kap. von Allori 240.
 — Baptisterium, Paradiestür von Ghiberti 153 f.
 — Bibliotheca Laurenziana, Treppenraum, von Michelangelo 10 f.
 — Brancaccikap., Fresken von Masaccio 249.
 — S. Croce, Castellani-Kap., Fresken von Starnina 249.
 — Gal. der Fürstin Anna Corsini-Barberini N. 483, Seb. del Piombo, Bildnis Klemens VII. (V) 124 f., 132.
 — Loggia de' Lanzi, Cellini, Perseus 237.
 — S. Lorenzo, Neue Sakristei von Michelangelo 129, 238.
 — — Aufstellung eines Bildes von Vasari 237.
 — Mediceische Kapelle, Michelangelo, »Nacht« 21.
 — Museo Buonarroti, Bugiardini(?) Bildnis Michelangelos 133.
 — Museo Nazionale, Entwurf für die Paradiestür am Baptisterium von Brunellesco 153 f.
 — Pal. Vecchio, Arbeiten Vasaris 237.
 — — Vasari, Decke des Klemenssaales 118 f., 121*, 132 f.
 — Pitti, Raffael, Leo X. 123, 128.
 — Uffizien, Bau Vasaris 237.
 — — Angelico, Fra, Linaiuoli-Altar 1433 249.
 — — Bronzino, Christus in der Unterwelt 237.
 — — Dürer, Anbetung der Könige 78.
 — — Rogier van der Weyden, Grablegung 114.
 — — Puligo, Bildnis Carnesecchis 120.
 — Scamozzi, Zeichnung, Coll. Salt. Cart. 94, Nr. 8963 85.
 — Marchese della Stufa, Bugiardini(?), Bildnis Michelangelos 132 f.
- Florenz, Via S. Zenobi, Puligo, Tabernakel 120.
 Frankfurt, Städel, Rembrandt, Blendung Simsons 167.
 — — — David vor Saul 172.
 Frascati und Umgebung, Land-sitze 251.
 — Villa Aldobrandini von Giacomo della Porta 251.
 Freystadt, Wallfahrtskirche von Viscardi 212.
 Fürstenfeld, Klosterkirche von Viscardi 212.
 Fulda, Dom, von Joh. Dientzenhofer 212, 233.
 — Orangerie von Maximilian v. Welsch 230, 234.
- Gälstad, Taufstein 230*.
 Gaibach, Dorfkirche, von Bath. Neumann. 213.
 — Gartenanlagen von M. v. Welsch 232.
 St. Gallen, Handschriften 199.
 Geislingen, Altar 221.
 Gelat, Ikon 195.
 Gelnhausen, Marienkirche, Ostteile 111.
 — — Jüngere Teile 110.
 — — Lettner 101, 109, 111 f.
 — — Peterskirche 108*, 110 f.
 — — Kapitelle 103*, 106*, 110.
 — — Tympanon mit Petrus 100*, 110.
 Gent, Altar van Eycks, Gott Vater 82.
 — — Jodocus Fydt 64.
 Gerum, Taufstein 32*.
 Glasgow, Slg. Hamilton, Seb. del Piombo oder Bugiardini, Bildnis Klemens VII. (VII) 125, 130.
 Gol, System 25*.
 Gols, Kirche, Kapitäl 25*.
 Goslar, Dom 217.
 Grenaa, Ostjütland, Kreide-Kirche der Gegend von 29*, 35.
 Großkornburg, Stiftskirche 212.
 Grundhof in Angeln, Portalsäule 26*.
 — Säulen 33.
 Gülek (Gogulat), Burgruine 180.
 Gülek Qal'asy 188.
 Günzburg, Frauenkirche v. Dom. Zimmermann 213.
 Gumlöte, Taufstein 31*.
 Gurgurüm, Festung 189.
- Härad, Taufstein 32*.
 Halla, Arkade 28*.
 Halle a. S., Dom 45.
 Hallesches Heiligtumsbuch von 1528 77.
 Harnes, Taufstein 32*.
 Hammeleff, Kreide-Kirche 29*.
- Hampton Court, Dürer, Bildnis eines jugendl. Mannes 82.
 Haßfurt, Ritterkapelle, Schlußstein mit Kardinaltugenden im Gewölbe der Portalvorhalle 99.
 Heda, Taufstein, Pilzkapitäl 27*.
 Hegge in Norw., Kirche, Säulen 25*.
 Heidelberg, Schloßpläne des Grafen Matteo Alberti 228.
 Hildesheim, St. Michael, Westkrypta 217.
 Hitterdal, Säule 25*.
 Holzkirchen, Rotunde von B. Neumann 233.
 — — Aufrisse von Dientzenhofer, Würzburg, Univ.-Bibliothek 233.
- Ingolstadt, Franziskanerkirche von Joh. M. Fischer 212.
 Jelling in Jütland, Gorms Grabkammer 34.
- Kairo, Museum, Brustschilder aus Dahschour 193.
 Kapp, Taufstein 30*.
 Karlsruhe, Kunsthalle, Lastmann Taufe des Kämmerers 163.
 Kempten, Stiftskirche von Michael Beer 212.
 Kent, Emaillierte Fibeln 199.
 Kettlacher Emails 197.
 Koban, Funde 193 f.
 Köln, Dombibliothek, Evergerus-Lektionar 209.
 — Groß St. Martin 216.
 — (?) Fragment einer Miniaturhandschrift für Abt Alban 208.
 — Stadtarchiv, Evangeliar aus St. Gereon 207 f.
 Konstantinopel, Brunnengruppen des sog. guten Hirten 144.
 Kopenhagen, Nat.-Mus., Funde von Elsehoved und Skodborg 197.
 Kostromskaja, Goldener Hirsch aus dem Kurgan von — 194.
 Kremsmünster, Thassilokelch 192.
- Leiden, Städt. Museum, Altarwerke des Cornelis Engelbrechtzoon und des Lukas von Leyden 153.
 — — Cornelis Engelbrechtzoon, Marienpoeler Altar 153.
 Leipzig, Stadtbibliothek, Bedahandschrift 208.
 Limburg a. L., Domschatz, Kreuzreliquiar 199.
 Linlathen, Oberst Erskine, Seb. del Piombo, Bildnis des Kardinals Enckenvoort 127.
 Liverpool, Museum, Kingston brooch 197.

- Löwen, Bildersaal des Rektorats der Univ., Jan Schoreel, Bildnis Hadrians VI. 126.
 — Raum des Rektorats der Univ., Bildnis Hadrians VI. (Kopie?) 126.
 London, Brit. Mus., Schatz von Oxus 194.
 — Griechisches und etruskisches Email 4. und 3. Jh. vor Chr. 195.
 — Castellanifibel 197.
 — Sarre brooch 197.
 — Nat.-Gall., Michelangelo, Grabtragung 114.
 — Slg. Benson, Sebastiano del Piombo, Bildnis eines bartlosen Mannes 120.
 — Dulich Coll. Gall., van Dyck Simson u. Delila 167.
 — Slg. Labouchère, Seb. del Piombo, Gruppenbild mit Klemens VII. (verschollen) (II) 123, 127.
 — Victoria und Albert-Mus., Kreuz Beresford Hope 198.
 Lundby, Arkaden 28*.
 Madrid, Prado, Bramer, Hero u. Leander 161.
 — Dürer, Selbstbildnis 57, 81.
 — Bildnis eines Unbekannten 54.
 — Rubens, Raub der Proserpina 169.
 Mailand, S. Ambrogio, Paliotto von Wolvinus 199.
 — Ambrosiana 252.
 — Pal. Borromeo, Slg. von Autographen 241.
 — S. Maria delle Grazie, Lionardo, Abendmahl 82.
 Mainz, St. Alban 104 f.
 — Altertumsmus., German. Kriegergräber 4.—7. Jh. 195.
 — Dom, Grundriß um 1745 bei Gudenus 103.
 — Osttürme 217.
 — Ostlettner 101, 112.
 — Westchor, Chorbühnen 98, 103, 105.
 — Westlettner 98—105, 111 ff.
 — Weltenrichter am Tympanon des Südostportals 98, 101, 104, 113.
 — Schlußstein mit Kardinaltugenden 99 f., 104, 113.
 — Jüngstes Gericht 101, 104 f., 113.
 — Synagoge und Ecclesia 102, 104, 113.
 — Sieben Bischofsstatuen 102 f., 105, 113.
 — Tugenden und Laster 103 f., 113.
 Mainz, Dom, Schroen, Dietrich, Epitaph mit Bildnisfigur 43, 75.
 — Annenaltar von 1624 102 f., 113.
 — Dreikönigsaltar 113.
 — St. Emmeran, Schlußstein mit Kardinaltugenden im Chorgewölbe 98 f.
 — Favorite, v. M. v. Welsch 232.
 — Kapuzinerkloster 104.
 — Liebfrauenkirche 105.
 — Gemäldegalerie, Hausbuchmeister, Gemälde 89.
 Maria Birnbaum, Wallfahrtskirche 212.
 St. Maurice, Emailkanne 198.
 Meersburg, Verkündigungsalter 220.
 Melk, Teile des Stifts 233.
 Mindelheim, hl. Sippe 221.
 St. Montau, Merowingischer Siegelring 192.
 Montpellier, Museum, Gürtelschnalle von Plaisan 196.
 Montreal, Slg. Angus, Seb. del Piombo, Bildnis des Anton del Monte 129.
 Monza, Domschatz, Eiserne Krone und Reliquiar 198 f.
 Moskau, Rüstkammer, Mützenkrone Monomachs 192.
 München, Alte Pinakothek, Cranach, Christus am Kreuz, verehrt von Kardinal Albrecht von Brandenburg 43, 62—65*, 66 f., 69 f., 76.
 — Dürer, Selbstbildnis 77—83.
 — Hans Dürer 82.
 — Oswald Krell 82.
 — Baumgärtner-Altar 42, 69, 79.
 — Apostelbilder von 1526 54, 71.
 — Grünewald, Bekehrung des hl. Mauritius durch den hl. Erasmus 43, 51 f., 63, 65, 67 f., 68—76.
 — Rembrandt, Auferstehung 154 ff.
 — Himmelfahrt 155 f.
 — Rubens, Petrus u. Paulus 19.
 — Tizian, Bildnis Kaiser Karls V. 76.
 — St. Anna, von Joh. M. Fischer 212.
 — Bayr. Nat.-Mus., Mauch, hl. Sippe 220.
 — Hl. Katharina sitzend und hl. Katharina stehend 220.
 — Marientod aus Kaisheim 221.
 — Städt. Maillinger-Slg., Joh. Peter Melchior, Zchg. eines sitzenden Knaben von 1776 235.
 München, St. Michael 210, 212 f.
 — Münzkabinet, Geschnittene Steine mit Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg, Muschelcameo und Sardonyxcameo 61 f.
 — Valerio Belli?, Kupfermünze und Silbermünze mit Geburt Christi und Klemens, die Jubeltüre öffnend, 1525 138 f.
 — Testone mit Klemens VII. 1527 135.
 — St. Nepomuk von Asam 213.
 — Residenz, Reiche Kap., Jörg Seld, Silberaltärchen 221.
 — Schatzkammer, Gabriel Gipfel, zwei Bergkristallvasen mit emaillierter Goldfassung 247 f.
 — Staatsbibliothek, Deckel des Codex aureus 192.
 — Theatinerkirche 210, 212.
 Munka-Ljungby, Taufstein 30*.
 Nancy, Schloß 231.
 Naumburg, Dom, Lettnermeister 98, 101, 111.
 — Westlettner 98, 101 f., 112 f.
 Neapel, Katakomben von S. Genaro dei poveri 203.
 — Deckenmalereien mit Lichtmonogrammen 4.—6. Jh. 143.
 — Cimeliarchum von Franciscus Pichiottus 137.
 — Nat.-Museum, 84039, Piombo, Sebastiano del, Bildnis Klemens VII. (I) 121 f. f., 125, 127—131, 133.
 — 83196 Sebastiano del Piombo, Bildnis Klemens VII., bärtig, Schiefer (IV) 122, 124*, 129 f., 131, 133.
 Neresheim, Klosterkirche, von Balth. Neumann 213, 229.
 Neuburg, Hofkirche 212.
 New York, Slg. Morgan, Kreuzreliquiar 192, 198.
 — Lindauer Buchdeckel 199.
 — Staurothek Fieschi-Morgan 198.
 Nördlingen, Skulpturen von Simon Lainberger 221.
 Norderbrarup, Sockel 33.
 Nottebäk, Taufstein 30*.
 Nürnberg, Germ. Mus., Groland, Wilhelm, Buchbeschlag (Löwenköpfchen) 90.
 — Reliefs der hl. Zosimas und Barbara, Gereon und Katharina 221.
 — Riemenschneider, Anbetung der Könige 220.

- Nürnberg, Germ. Mus., Scheßlitzer, Hanns, gen. Schnitzer und Peter Ratzko, Heiltumstruhe 90—67.
 — »Hute« derselben, vom Schreiner Hans Nüremberger, bemalt von Lucas Landauer(?) 90 f., 95 f.
 — Hlg. Geistspital, Arbeiten des Malers Hans Haller 97.
 — Arbeiten des Malers, Meister Gerhart und seiner Ehefrau Gerhart Molerin 97.
 — Arbeiten des Malers Stephan Zütsch 96 f.
 — Rathaus 92.
 — Schöner Brunnen von Meister Heinrich dem Parlier, Bemalung von Conrat Klügel und Meister Rudolff 96.
 Nußdorf, Altar 221.
 Nijmegen, Dominikaner, Evangeliar 11. Jh. 208.
 Oberkammlach, Geburt 221.
 Obermarchtal, Praemonstratenserkirche von Michael Thumb 210, 212.
 Östra, Säule 27*.
 Östra Nöbbelöf, Taufstein 30*.
 St.-Omer, Bibl. no. 698, Vita s. Audomari 207.
 Ößjö, Taufstein 29*.
 Ottoheuren, Abteikirche von Joh. M. Fischer 212.
 — Skulpturen 221.
 Ottravad 27*.
 Oxford, Ashmolean Mus., Abingdon brooch 197.
 Oxford, Risano Kapsel 198.
 Padua, Baptisterium 217.
 — Eremitani, Grabmal Benavides von Ammanati 240.
 Paris, Bibl. Nat., Gereonsakramentar 206, 208 f.
 — Khosrauschale 195.
 — Louvre, Campanafibel 198.
 — Beham, Sebald, Tischplatte mit Darstellungen aus der Geschichte Davids 44.
 — Dürer, Silberstiftzeichnung zum großen Kardinal 55*—60.
 — Lionardo, Mad. selbdritt 116.
 — Rafael de Conte batasar de kastylyone 172.
 — Rogier van der Weyden, Hl. Magdalena 114 f*.
 — Rubens, Opferung Isaaks 154.
 — Claude Lorrain, Jugendarbeiten 243.
 — — — Seehafen 243.
 — Princesse de Broglie, Rembrandt, Raub der Europa 1632 162 f., 168.
 Paris, Baron Gustav von Rothschild, Rembrandt, Machteld van Dorn 1634, 179.
 — Baron von Schickler, Rembrandt, Judas 1628/29 157.
 — Slg. Valtou, Dürer, Bildnisskizze zum Stich des Kurfürsten Friedrich 54.
 Parma, Pinakothek 302, Seb. del Piombo, Gruppenbild Klemens VII. mit Carnesecchi, Schiefer, unvollendet (VI) 117* f., 120 f., 125, 131 ff.
 — Venuszimmer des Gartenpalastes 123.
 Passau, Dom, von Carlo Lurago 212.
 Petersburg, Eremitage, Goldene Löwin von Kelermes 193 f.
 — Cranach, Hans oder Lucas?, Kardinal Albrecht von Brandenburg 43, 63.
 — Rembrandt, Opferung Isaaks 152 ff., 156.
 — — — Danae 1636 157—161, 177
 Pisa, Camposanto, Trecentofresken 239.
 — Bauten Vasaris für den Stefansorden 237.
 Поданбос 188.
 Poltawa, Schatz, Goldenes Halsband 194.
 Pommersfelden, Gesamtanlage von M. v. Welsch und Ph. Christoph v. Erthal 232 f.
 — Tätigkeit Hildebrandts 232 f.
 — Gartenfront des Mittelpavillons, Treppenhaus, Galerie und innere Ausgestaltung von Hildebrandt 233.
 — Gartenanlagen von M. v. Welsch 232 f.
 — Zirkelstellungen von M. v. Welsch 233 f.
 — Seitenflügelrückfront zu den Stallungsbauten 234.
 — Seitenflügel und Mittelpavillon der Hoffront von Dientzenhofer 233.
 — H. Döring, hl. Sippe 218.
 Pompeji, Nebenräume der Häuser 201.
 — Architekturmalerei 200.
 — Schilderungen des Lebens 201.
 Potsdam, Oberst Natzmer Cranach Kardinal Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus 43, 63.
 Prag, Kloster Strahow, Dürer, Rosenkranzbild 78—81.
 — Villa Amerika 233.
 Ravenna, Sarkophag 147.
 Regensburg, Allerh.-Kap. 215, 217.
 — Dom, Alte Kap., St. Stephan, Allerheiligen Kap., St. Ulrich 215.
 Regensburg, Jakobskirche 216.
 Reichenau, Oberzell 217.
 — Wandbilder 208.
 Rom, Katakomben:
 Malereien 140 f., 143, 200—204.
 Zwei Gruftmalereien 2. Jh. an der Decke: Lichtkreuz und Christusmonogramm 142.
 Lakunarien in der Ampliaturgruft 201.
 Adoranten (W. 174—176) 201 f.
 Amor und Psyche (W. 52 f.) 202.
 Amoretten (W. 1—5, 2) 202.
 Christus als Hirte zwischen Paradiesbäumen (Wilpert 9) 201.
 Gelage mit Sigmarolle (Wilpert 15, 157) 201.
 Gemälde des aufrufenden Herrn (W. 40, 2) 204.
 Guter Hirte (Wilpert 122) 201.
 Hochzeit zu Kana (Wilpert 57) 201.
 Horen 202.
 Kandelabermotiv, Wilpert 101 201.
 Ländliche Kultszenen (W. 6, 7, 2) 202.
 Sog. Madonna von Priscilla (W. 22) 202.
 Mutter mit Kind (sog. Madonna, W. 207—209) 202.
 Paradiespark mit den Fünf Seligen 201.
 Porträts 202.
 Schilderungen des Lebens 201.
 Verstorbener in der Arche (Wilpert 186, 187, 2) 201.
 Verstorbener im Typus des Noah (W. S. 66, 131, 347 Taf. 16) 203.
 Vibia im Elysium (Wilpert 132, 1) 201.
 Vier Jahresernten (Wilpert 8 = 25, 13, 32—34) 202.
 Weinlese 202.
 Rom, Sarkophagreliefs 141, 146.
 — Heidnische 140.
 — Christliche 140, 147.
 — Mit Jagdszenen, Einzug in Jerusalem, Untergang des Pharao im roten Meer, Sieg an Ponte Molle 146.
 — Säulensarkophag 147.
 — Apsiden-Mosaiken 141, 204.
 — Kirchenmalerei an der Apsiswölbung, Apsisfront, Triumphbogen und Hochwänden des Mittelschiffs 141, 143 f., 204.
 — Seit Anfang des 3. Jh. 140 f., 204.
 — Nachbildungen römischer Kirchengemälde 3. Jh. in der Katakombenmalerei 141.

- Rom, Wiederholungen und Weiterbildungen von Kirchengemälden 3. Jh. in Mosaik und Kunsthandwerk 141.
- Kirchen 4. Jh., untergegangene Bilderschätze 144.
- Domitilla, Gruftmalerei mit Christus 143.
- Gemälde des aufrufenden Herrn 204.
- Christus an der Apsiswölbung 204.
- Bischofskirche, Christus zwischen Petrus und Paulus an der Apsiswölbung 142 f., 204.
- Thronender Christus mit den Zwölf 204.
- Realistische Triumphalmalereien 146.
- Stucchi aus der Farnesina 202.
- Belvedere, Apoll 71.
- S. Cecilia, Mosaiken 9. Jh. 204.
- S. Constanza, 4. Jh. 204.
- Corsinigalerie, Rosalba Carriera, Pastellkopie nach dem Urbild Klemens VII. von Seb. del Piombo 123 f.
- Konstantinsbogen, Untergang des Maxentius im Tiber 146.
- S. Kosmas und Damian, Mosaiken 6. Jh. 204.
- Lateransbasilica, Erneuerungsarbeiten 250, 252.
- — Querhaus, Historienbilder von Giuseppe Cesari 252.
- — Kap. Sancta Sanctorum, Emailkreuz 198.
- Sarkophag Lat. no 174 203.
- S. Marco, Mosaiken 9. Jh. 204.
- S. Maria dell' Anima, Michael Coxie oder Jan Schorell? Ausmalung einer Kap. 127.
- — Grabmal des Kardinals Andreas von Österreich v. Egidio della Riviera 252.
- Minerva, Familiengrabmal Clemens VIII. von Guglielmo della Porta 252.
- Paläste, Landschaftsfresken Ag. Tassis 243.
- St. Paul, gewundene Säulen 18.
- Alt St. Peter, Abbruch 253.
- St. Peter, Madernas Fassade 250.
- — Bernini, Grabmal Urbans VIII. 17.
- Peterskuppel, nach Michelangelos Entwurf unter Mitwirkung Giac. della Porta vollendet 250.
- S. Pietro in Vincoli, Michelangelo, Juliusdenkmal 242.
- Porta pia Michelangelos 11. 17.
- Rom, S. Prassede, Mosaiken 9. Jh. 204.
- Quirinal, Borghesisches Anwesen, Wandgemälde der Brüder Bril 251.
- Vatikan, Palastflügel, der die heutige Papstwohnung enthält, Vollendung 250, 252.
- — Bibliothek, Bilderverzeichnis im Nachlaßinventar des Kardinals Alessandrini aus dem Hause Bonelli, darin ein Werk Matthaeus Brils 252.
- — Wandgemälde der Brüder Bril 251.
- — Sala Clementina, Bril, Martyrium des hl. Clemens 252.
- — päpstliche Anticamera, Bril, Landschaftsfrieze 252.
- Sixtina, Michelangelo, Gottvater 21.
- — — Sklaven, Adam und Eva 20 f.
- — — Jüngstes Gericht 237.
- — Grotten, Sarg des Junius Bassus 146.
- — Stanzen, Franc. Penni, Taufe Constantins 133.
- — — Peruzzi, Opferung Isaaks 153.
- — — Camera della Segnatura, Raffael, Kopf der Umgebung Julius II. 128 f.
- — Stanza dell' Incendio, Raffael, Seeschlacht von Ostia 128.
- — Zeus von Otricoli 71.
- Villenbau unter Clemens VIII. 251.
- Zömeterium Kallisti an der Appia 203.
- Rothenburg, Skulpturen 221.
- Rott am Inn, Pfarrkirche v. Joh. M. Fischer 212 ff.
- Rottweil, Mauch, hl. Sippe 220.
- hl. Sippe aus Biberach 220 f.
- Madonna aus Binsdorf 220 f.
- Kreuzauffindung aus Wangen a. Rhein 221.
- Rya, Arkaden 28*.
- Saarbrücken, Ludwigskirche von Stengel 234.
- Salzburg, Schloß Mirabell, Pläne von Joh. Lukas Hildebrandt 230.
- Schleißheim, Gem. Gal., v. Sandrart, Monatsbilder 172.
- Schönborn, Schloß bei Göllersdorf, v. Hildebrandt u. M. v. Welsch 232.
- Schönbornslust 228.
- Schöntal, Klosterkirche v. J. L. Dientzenhofer 212.
- Schotten, Liebfrauenkirche, Lettner 101, 109, 112.
- Schwerin, Mieris, Kandaules zeigt Gyges seine Frau 158.
- Seligenstadt, Abteikirche, Chor 111.
- — Lettner 101, 109, 111 f.
- Sitten, Althaus-Reliquiar 197 f.
- Kirche von Valeria, Lettner 113.
- Sjöring, Säule 26*.
- Söring in Angeln, Säulen vom nördl. Portal 26*.
- Solothurn, Kollegskirche 212.
- Stedje, Taufstein 29*.
- Steinhausen, Wallfahrtskirche von Dom. Zimmermann 213.
- Sterzinger Altar, Multscher, Paulus 37*, 40.
- — Werkstatt, Matthaeus 37*, 41.
- — Andreas und Bartholomaeus 40.
- — Werkstatt, Jacob Major 41.
- Stockholm, Nationalmuseum, Jordaens, Kandaules zeigt Gyges seine Frau 158 f.
- — Lastmann, Opfer der Juno 174* f.
- — Rembrandt, Julius Civilis 158.
- — Rembrandt-Zeichnungen 261.
- Stoega, Taufstein 32*.
- Straßburg, Alt St. Peter, Schongauerschule(?), Wandgemälde 89.
- Stuttgart, Altertümerslg., Mauch, hl. Sippe 220.
- — Riemenschneider, trauernde Frauen 220.
- Thalheimer Altar 221.
- Susa, Funde von 194.
- Svalöf, Taufstein 31*.
- Svenhals, Taufstein 30*.
- Tahtağy Rüm Qal'a Burg 189.
- Thorsleff, Säule 26*.
- Topraggale, Funde von 194.
- Tournus, Abteikirche St. Philibert 217.
- Trier, Domschatz, Helenakasten 192.
- Handschriften 199.
- Adahandschrift 206.
- Palais Kesselstadt von Thomann 234.
- Tyggelpjö, Arkaden 28*.
- Ulm, Gewerbemuseum, Zwei Madonnen 220.
- — Madonna um 1470. 221.
- Münsterbau 39 f.
- — Chor 39 f.
- — Besserer Kap. 39.
- — — Schlußstein von Multscher 36*—41.

Ulm, Münster, Chor von Ulrich von Ensingen 39 f.
 — — — Glasfenster des Chörleins nach Multschers Entwürfen 40.
 — — — Grabstein des Heinr. Besserer 39.
 — — — Neithartkap. 40.
 — — — Multscher, Kargaltar von 1433 40.
 — — — Schmerzensmann am Portal 41.
 — — — Schaffner, Hutzenaltar 1521 220 f.
 — — — Rathausfiguren 41.
 Urnes, Kapitäl 25*.
 Utrecht, Jan Schoreel, Bildnis Hadrians VI. 127.
 — Erzbischöfl. Museum, Reliquienkästchen 199.
 Västra, Broby Arkaden 29.
 Vatlöf, Taufstein 32*.
 Venedig, Campanile und San Marco 239.
 Vic-sur-Aisne, Gürtelschnalle 197.
 Vierzehnheiligen, Wallfahrtskirche von Balth. Neumann 210, 229.
 — Fassadenaufrisse von Maximilian von Welsch 230, 234.
 Vilgertshofen, Wallfahrtskirche 1687 210, 212.
 Walldürn, Kirche 212.
 Warschau, Bibliothek, Kölner Sakramentar 208.
 Weimar, Dürer, Aktzeichnung, Lippmann 156 81.
 — Goethehaus, Rembrandt, Zchg: Loth mit seinen Töchtern HdG 528, 172.
 Weingarten, Klosterkirche von Franz Beer 212.
 Weißenau, Prämonstratenser-kirche von Franz Beer 212.
 Weltenburg, Klosterkirche von Asam 213.
 Wetttenhausen, Pfarrkirche, von Michael Thumb 210.

Wettenhausen, Schaffner, Marienkrönung 1524 221.
 Wiblingen, Klosterkirche, von Jan. Zick 213.
 Wiener Genesis 145.
 Wien, Albertina, Dürer, Selbstbildnis, Zeichnung von 1484 82.
 — — Dürer, Kohlezeichnung des Kardinals Albrecht von Brandenburg 46 ff., 50—55*, 57, 65, 69.
 — — Dürer (?) Zchg. nach dem 82 jährigen Michael Wolgemut 73.
 — — Dürer, Bildnisskizze zum Holzschnitt des Ulrich Varnbüler 54.
 — — Dürer, Zchg. Auferstehung Christi 223 f.
 — — Daniel Fröschl, Zeichnung des Sündenfalls 150.
 — — Rembrandt, Zchg. nach Raffaels Baltasar Castiglione HdG 1430, 172.
 — — Belvedere, von Joh. Lucas von Hildebrandt 232.
 — — Favorite, M. v. Welsch 232.
 — — Gemädegalerie, Dürer, Bildnis des Kaisers Maximilian von 1519 51.
 — — Strigel, Bildnis Kaiser Maximilians 51.
 — — Hofburg, Joh. Lukas von Hildebrandt 229.
 — — Planung von Balth. Neumann 228.
 — — Hofmuseum, Südrussische Funde (Petrianetz) 195.
 — — van Dyck, Simsons Gefangennahme 167.
 — — Porträtslg. des Erzherzgs. Ferdinand von Tirol, Bildnis Hadrians VI. 127.
 — — Welfenschatz, Cumberland-Medaillon 197.
 — — kunsthist. Staatsmus., Dom. Fetti, Hero u. Leander 161.

Wien, Liechtenstein, Rembrandt, eine junge Frau bei der Toilette (Bode 69) 156.
 Wies, Wallfahrtskirche von Dom. Zimmermann 213 f.
 Wiesbaden, Museum, Wolfsheimer Platte 194 f.
 — — Döring, Lukretia 218.
 Wippinger, Altar 221.
 Würzburg, Dom, Fassadenpläne von Maximilian von Welsch 230, 234.
 — — Schönbornkap., erste Risse von Maximilian von Welsch 230, 234.
 — — Handschriften 199.
 — — Stift Haug, von Ant. Petrini 212.
 — — Kapelle, von Balth. Neumann 213.
 — — Residenz, Risse 228 f.
 — — erste Pläne von Balth. Neumann 229.
 — — Grundrißpläne von M. v. Welsch und J. Ph. von Erthal 229 f., 232 f.
 — — von Balth. Neumann und Maximilian von Welsch 227—233.
 — — Einfluß Hildebrandts 229, 232.
 — — Innen- und Außendekorationen von M. v. Welsch 234.
 — — Seitenpavillon 230.
 — — Gartenfassade Balth. Neumanns 230.
 — — St. Peter, von J. Greising 212.
 — — Univ.-Bibliothek, Dientzenhofers Aufrisse für Holzkirchen 233.
 — — Universitätskirche 212.
 Ystad, Taufstein 30*.
 Zwiefalten, Klosterkirche, von Joh. M. Fischer 212.

SACHVERZEICHNIS.

ARCHITEKTUR.

Griechische Tempel 3.
 Säule des Artemision zu Ephesus 3.
 Korinthisches Kapitell 145.
 Konstantins Bauten in Palästina 144.
 Kaiserl. Prunkbauten 201.
 Nebenräume pompejanischer Häuser 201.

Nordafrikanische Stadtruinen 145.
 Burgruine im Taurus zwischen Bozanti und Karabunar (Tahtağy Rûm Qal'a) 179—189 m. 11 Abb.
 Armenische Burgen in Cilicien 179 f.
 40 Burgen an der Küste von Adalia 180.
 Burgruinen an der Tauruspaßstraße 180 f.

Vier kleinere Burgruinen südlich der Tschakytklamm 181, 183.
 Drei Burgruinen nördlich der Tschakytklamm 181, 183, 187.
 Burgruine von Gülek (Gogulat) 180.
 Mauertechnik in Anavarza 186.
 Kirchen und Burgen Hocharmeniens 186.
 Baukunst der Armenier 186.
 Burg bei dem Dorfe Anascha im Taurus 187.

Festung Doulek 188.
 Gülek Qal'asy 188.
 Anascha Qal'asy 187 f.
 Festung Djerdjum 189.
 Festung Gurgurum 189.
 Säulenprofile 3*, 5*,
 Umrissmotive 8*.
 Vorhang- und Kielbogen 8*.
 Fenster-Maßwerk 9*.
 Die Säule bei den nördlichen
 Germanen 23—35.
 Säulen, Kirche zu Hegge, Norw.
 25*.
 System von Borgund 25*.
 System von Gol 25.
 Einzelheiten aus norwegischen
 Kirchen 25*.
 Säulen vom nördlichen Portal zu
 Söring in Angeln 26*.
 Portalsäule von Grundhof in An-
 geln 26*.
 Säulen von Steinbauten in Jüt-
 land 26*.
 Pilzkapitell vom Taufstein zu
 Heda 27*.
 Säulen von Taufsteinen 27* bis
 32*.
 Nordische Arbeit aus Walroßzahn,
 Cluny, Museum 28*.
 Von der Kirche zu Bradford am
 Avon 29*.
 Taufstein zu Stedje 29*.
 Kreide-Kirche der Gegend von
 Grenaa, Ost-Jütland 29*.
 Säule in Hitterdal 25*.
 Kapitäl in Urnes 25*.
 Kapitäl, Gols Kirche 25*.
 Säule in Thorsleff 26*.
 Säule in Sjöring 26*.
 Ottravad 27*.
 Säule in Östra 27*.
 Arkaden in Borgstena 28*.
 Arkade in Blentarp 28*.
 Arkaden in Rya 28*.
 Arkaden in Lundby 28*.
 Arkade in Halla 28*.
 Arkaden in Tyggeljö 28*.
 Arkaden in Västra Broby 29*.
 Taufstein zu Öbjö 29*.
 Kreide-Kirche zu Hammeleff 29*.
 Taufstein in Gälstad 30*.
 Taufstein in Munka-Ljungby 30*.
 Taufstein in Kapp 30*.
 Taufstein in Östra Nöbbelöf 30*.
 Taufstein in Ystad 30*.
 Taufstein in Svenhals 30*.
 Taufstein in Nottebäk 30*.
 Taufstein in Appum 30*.
 Taufstein in Gumlöte 31.
 Taufstein in Bjerresjö 31*.
 Taufstein in Svalöf 31*.
 Taufstein in Fjelle 31*.
 Taufstein in Espult 31*.
 Taufstein in Vatlöf 32*.

Taufstein in Hames 32*.
 Taufstein in Atlingbo 32*.
 Taufstein in Gerum 32*.
 Taufstein in Härad 32*.
 Taufstein in Stoega 32*.
 Säulen von Grundhof 33.
 Sockel in Norderbrarup 33.
 Gorms Grabkammer, Jelling in
 Jütland 34.
 Kirche zu Bradford am Avon 34.
 Kreidekirchen von Grenaa, Jüt-
 land 35.

Deutschland.

Mittelalter.

mittelalterl. Burgen des Abend-
 landes 185.
 Deutsche Baukunst im Mittelalter
 215 ff.
 Kirchen der Benediktiner, Schotten
 und Hirsauer 215.
 Aschaffenburg, Stiftskirche, Erb-
 scher Grundriß 99*, 106—109,
 111.
 — Baugeschichte 109* ff.
 — Eingangshalle 109 ff.
 — Westempore 107, 109 f.
 — Ostteile 111.
 — Kapitele 107*, 110.
 Erbino, Mathias, Baupläne und
 Voranschläge für eine Erneue-
 rung der Stiftskirche in Aschaf-
 fenburg 1625, mit Grundriß
 106.
 Erfurt, Reglerkirche, Dachwerk
 216.
 Fuggerkap. bei St. Anna in Augs-
 burg 221—224.
 Gelnhausen, Marienkirche, Ost-
 teile 111.
 — jüngere Teile 110.
 — Peterskirche 108*, 110 f.
 — Kapitell 103*, 106, 110.
 Goslar, Dom 217.
 Halle a. S., Dom 45.
 Hildesheim, St. Michael, West-
 krypta 217.
 Köln, Groß St. Martin 216.
 Mainz, St. Alban 104 f.
 — Dom, Grundriß um 1745 bei
 Gudenus 103.
 — Osttürme 217.
 — Chorbühnen im Westchor
 98, 103, 105.
 — Kapuzinerkloster 104.
 — Liebfrauenkirche 105.
 Nürnberg, Rathaus 92.
 Regensburg, Allerheiligen-Kap.
 215, 217.
 — Dom, Alte Kap., St. Stephan,
 St. Ulrich 215.
 — Jakobskirche 216.
 Reichenau, Oberzell 217.
 Seligenstadt, Abteikirche, Chor
 111.

Ulm, Münsterbau 39 f.
 — Chor 40.
 — Besserer-Kap. 39.
 — Ensingen, Ulrich von, Chor
 der Besserer-Kap. 39 f.
 — Neithartkap. 40.
 Kirchliche Baukunst in
 Bayern, Schwaben und
 Franken 1550—1780 210—215.
 Rheinisch-fränkische Barockarchi-
 tektur 227—232, 234.
 Deutsche Kunst 18. Jh. 210.
 Bauaufgaben und Baugesinnung
 210.
 Baumeister und Bauherren 210.
 Baulehre 211.
 Architekturwerke 228.
 Deckersche Architekturvorlagen
 228.
 Bauzier (Ornament) 211.
 Ornamentkünstler 211.
 spätgot. Flammwerk 211.
 Ohrmuschelwerk 211.
 Rokokomuschelwerk 211.
 Raumarten 211 ff.
 Mantelformen 213.
 Ausdruck 213 f.
 Schloßplanungen 228.
 dekorative Portalaufbauten von
 M. v. Welsch 234.
 Amorbach, Kirchenfassade, von
 v. Welsch 234.
 Aufhausen, Stiftskirche, von Joh.
 M. Fischer 212.
 Bamberg, Concordia, Einfluß
 Dientzenhofers 233.
 — Judengasse, Böttingerhaus von
 M. v. Welsch 230, 234.
 — Prellhaus von M. v. Welsch
 234.
 — St. Martin, von Gg. Dientzen-
 hofer 212.
 — Rathaus, von Küchel 234.
 Banz, Klosterkirche, von Joh.
 Dientzenhofer 212, 233.
 Berg am Laim, St. Michael, von
 Joh. M. Fischer 212.
 Biebrich, Schloß, Mittelbau 234.
 Bruchsal, Schloß, von Balth.
 Neumann 228 f.
 — Schloßanlage, Einfluß M. v.
 Welschs 233.
 Schloß Brühl von Balth. Neu-
 mann 229.
 Casseler Orangerieschloß 234.
 Diessen, Kollegiatkirche, von Joh.
 M. Fischer 212.
 Dietramszell, Klosterkirche, von
 Joh. M. Fischer 212.
 Dillingen, Jesuitenkirche, von
 Hans Alberthal(?) 212.
 Ebrach, Einfluß Dientzenhofers
 233.
 Erfurt, Statthalterpalais von M.
 v. Welsch 230, 234.

- Etwashausen, Kirche von Balth. Neumann 213, 229.
 Freystadt, Wallfahrtskirche von Viscardi 212.
 Fürstenfeld, Klosterkirche von Viscardi 212.
 Fulda, Dom von Joh. Dientzenhofer 212, 233.
 — Orangerie von M. v. Welsch 230, 234.
 Gaibach, Dorfkirche von Balth. Neumann 213.
 — Gartenanlagen von M. v. Welsch 232.
 Göllersdorf, Schloß Schönborn von Joh. Lukas v. Hildebrandt und M. v. Welsch 232.
 Großkornburg, Stiftskirche 212.
 Günzburg, Frauenkirche von Dom. Zimmermann 213.
 Heidelberg, Schloßpläne von Graf Matteo Alberti für Kurf. Joh. Wilhelm 228.
 Holzkirchen, Aufrisse von Dientzenhofer, Würzburg, Univ.-Bibliothek 233.
 — Rotunde von B. Neumann 233.
 Ingolstadt, Franziskanerkirche von Joh. M. Fischer 212.
 Kempten, Stiftskirche von Michael Beer 212.
 Mainz, Favorite von M. v. Welsch 232.
 Maria Birnbaum, Wallfahrtskirche 212.
 Stift Melk, Teile 233.
 München, St. Anna von Joh. M. Fischer 212.
 — St. Michael 210, 212 f.
 — St. Nepomuk von Asam 213.
 — Theatinerkirche 210, 212.
 Neresheim, Klosterkirche von Balth. Neumann 213, 229.
 Neuburg, Hofkirche 212.
 Obermarchtal, Praemonstratenserkirche von Michael Thumb, 1686 210, 212.
 Ottobeuren, Abteikirche von Joh. M. Fischer 212.
 Passau, Dom von Carlo Lurago 212.
 Pommersfelden, Gesamtanlage von M. v. Welsch und Philipp Christoph v. Erthal 232 f.
 — Tätigkeit Joh. Lukas von Hildebrandts 232 f.
 — Gartenfront des Mittelpavillons, Treppenhaus, Gallerie und innere Ausgestaltung von Hildebrandt 233.
 — Hoffront, Seitenflügel und Mittelpavillon von Dientzenhofer 233.
 — Zirkelstallungen von M. v. Welsch 233 f.
 Pommersfelden, Seitenflügelrückfront zu den Stallungsbauten 234.
 — Gartenanlagen von M. v. Welsch 232 f.
 Prag, Villa Amerika 233.
 Rott am Inn, Pfarrkirche von Joh. M. Fischer 212 ff.
 Saarbrücken, Ludwigskirche von Stengel 234.
 Salzburg, Schloß Mirabell, Pläne von Joh. Lukas v. Hildebrandt 230.
 Schönbornslust von Balth. Neumann 228.
 Schöntal, Klosterkirche von J. L. Dientzenhofer 212.
 Solothurn, Kollegskirche 212.
 Steinhausen, Wallfahrtskirche von Dom. Zimmermann 213.
 Trier, Palais Kesselstadt von Thomann 234.
 Vierzehnheiligen, Wallfahrtskirche, Fassadenufrisse von M. v. Welsch 230, 234.
 Vierzehnheiligen, Wallfahrtskirche von Balth. Neumann 210, 213, 229.
 Vilgertshofen, Wallfahrtskirche 1687 210, 212.
 Walldürn, Kirche 212.
 Weingarten, Klosterkirche von Franz Beer 212.
 Weißenau, Prämonstratenserkirche von Franz Beer 212.
 Weltenburg, Klosterkirche von Asam 213.
 Wettenhausen, Pfarrkirche von Michael Thumb 210.
 Wiblingen, Klosterkirche von Jan. Zick 213.
 Wien, Belvedere von Hildebrandt 232.
 — Favorite von M. v. Welsch 232.
 — Hofburg, Planung von Balth. Neumann 228.
 — — Bau von Joh. Lukas v. Hildebrandt 229.
 Wies, Wallfahrtskirche von Dom. Zimmermann 213 f.
 Würzburg, Dom, Fassadenpläne von M. v. Welsch 230, 234.
 — — Schönbornkap., Erste Risse von M. v. Welsch 230, 234.
 — Stift Haug von Ant. Petrini 212.
 — Kapelle von Balth. Neumann 213.
 — St. Peter von J. Greising 212.
 — Universitätskirche 212.
 — Residenz Risse 228 f.
 — — Erste Pläne von Balth. Neumann 229.
 — — Grundrißpläne von M. v. Welsch und J. Ph. v. Erthal 229 f., 232 f.
 Würzburg, Residenz, Bau von Balth. Neumann 227—231.
 — — Einfluß Hildebrandts 229, 232.
 — — Beteiligung M. v. Welschs 227—233.
 — — Innen- und Außendekoration von M. v. Welsch 234.
 — — Gartenfassade von Balth. Neumann 230.
 — — Seitenpavillon 230.
 Zwiefalten, Klosterkirche von Joh. M. Fischer 212.
- Italien.
- Ornamentierte Säulen und Pilaster der Frührenaissance 3.
 Como, S. Fedele 217.
 Florentiner Monumente des Du- und Trecento 239.
 Landsitze von Frascati und Umgegend 251.
 Neapel, Cimeliarchum von Franciscus Pichiectus 137.
 Padua, Baptisterium 217.
 Parma, Venuszimmer des Gartenpalastes 123.
 Rom, St. Paul, Gewundene Säulen 18.
 — Alt St. Peter, Abbruch 253.
 — Erneuerungsarbeiten an der Lateransbasilika 250, 252.
 — Vollendung des vatikanischen Palastflügels, der die heutige Papstwohnung enthält 250, 252.
 — Villenbau unter Clemens VIII. 251.
 Venedig, Campanile und San Marco 239.
 Michelangelo, Treppenraum der Bibliotheca Laurenziana in Florenz 10 f.
 — Neue Sakristei von S. Lorenzo Florenz 129, 238.
 — Porta pia, Rom 11, 17.
 — Entwurf der Peterskuppel 250.
 Porta, Giacomo della, Mitwirkung an der Peterskuppel 250.
 — — Villa Aldobrandini, Frascati 251.
 Maderna, Fassade von St. Peter 250.
 Nancy, Schloß 231.
 Tournus, Abteikirche St. Philibert 217.
- PLASTIK.
- Antike Kleinbronzen und Chimaera aus Arezzo im Besitz Cosimo I. 238.
 Apoll von Belvedere 71.
 Zeus von Otricoli, Rom, Vatican 71.
 Brunnengruppe des sog. guten Hirten in Konstantinopel 144.

- Konstantinsbogen in Rom, Untergang des Maxentius im Tiber 146.
 Cäsarenköpfe 202.
 Heidnisch-römische Sarkophagskulptur 140.
 Heidnische Sarkophage mit Porträtköpfen 202.
 Römischer Sarkophag Lat. nr. 174 203.
 Christliche Sarkophage in Rom 140, 147.
 Römische Sarkophagreliefs 141, 146.
 Sarkophage in Gallien aus Rom 141, 147.
 Römische Sarkophage mit Jagdszenen, Einzug in Jerusalem, Untergang des Pharao im roten Meer, Sieg an Ponte Molle 146.
 Säulensarkophage, kleinasiatische, römische, westliche, ravenatische 147.
 Sarg des Junius Bassus von 359, Rom, Vatikan. Grotten 146.
 Buddhistische Plastik in Japan bis in den Beginn des 8. Jh. n. Chr. 257—261.
 Buddhistische Skulptur in Indien 258.
 Buddhistische Denkmäler Javas und Kambodschas 258.
 Buddhistische Felsenskulpturen in China 258.
 Toribushi, Bronzene Shakatrinität des Horyūji 258.
 früh-chinesischer und koreanischer Stil 258 f.
 Kokuzō aus Holz des Horyūji 258.
 frühchinesischer Mischstil 259 f.
 Gandharaskulptur 259.
 Juichimen-Kwannon des Ueno-Museums 259.
 Kokuzō des Tōji 259.
 Reifer Suikostil 259.
 Bodhisattva-Figuren der Kura des Horyūji 259.
 Nyoirin des Chūgūji 258.
 Sog. koreanische Figuren 259.
 Taikwastil 259 f.
 Hōkan Nyoirin des Kōryūji 259.
 Chinesischer Tangstil der Hakuhozeit 260.
 Bronzekwannon des Tōindo 260.
 Bronzene Yakushi-Trinität des Yakushiji 260.
 Werke des Tori 260.
 Plastik der Wei und Sui-Zeit in China 258, 260.
 Archaisierender Stil der Hakuhozeit 260.
 Statuetten des Taschibanaschreines 260.
 Kleine Bronzefiguren 260.
 Wadostil und früher Tempyōstil 260.
 Tonstatuetten der Hōryūjipagode 260.
 chinesische Grabfiguren 260.
 Reifer Wadostil 260.
 Bonten und Taishaku des Hōryūji 260.
 Statuen des Tōdaiji 260.
 Früher Tempyōstil 260.
 Amida-Trinität des Dempōdō im Hōryūji 260.
 Hōkei-Nyoirin des Kōryūji 260.
 Deutschland.
 Mittelalter.
 Mittelrheinische Lettner des XIII. Jh. 98—113.
 Aschaffenburg, Stiftskirche Lettner 101, 106—109, 111 f.
 Friedberg, Lettner 101.
 Gelnhausen, Marienkirche, Lettner 101, 109, 111 f.
 Mainz, Dom, Ostlettner 101, 112.
 Mainz, Dom, Westlettner 98—105, 111 ff.
 Mainz, Dom, Weltenrichter vom Westlettner am Tympanon des Südostportals 98, 101, 104, 113.
 Mainz, Dom, Westlettner, Schlußstein mit Kardinaltugenden 99 f., 104, 113.
 Mainz, Dom, Westlettner, Jüngstes Gericht 101, 104 f., 113.
 Mainz, Dom, Westlettner, Synagoge und Ecclesia 102, 104, 113.
 Mainz, Dom, Westlettner, Tugenden und Laster 103 f., 113.
 Mainz, Dom, Westlettner, Sieben Bischofsstatuen 102 f., 105, 113.
 Schotten, Liebfrauenkirche, Lettner 101, 109, 112.
 Seligenstadt, Abteikirche, Lettner 101, 109, 111 f.
 Sächsisch-thüringische Lettner des XIII. Jh. 101.
 Naumburger Westlettner 98, 101 f., 111 ff.
 Sitten, Kirche von Valeria, Lettner 113.
 Französische Lettner XIII. Jh. 101.
 Aschaffenburg, Stiftskirche, Tympanon mit Christus zwischen Petrus und Alexander 102*, 110.
 Gelnhausen, Peterskirche, Tympanon mit Petrus 100*, 110.
 Haßfurt, Ritterkapelle, Schlußstein mit Kardinaltugenden im Gewölbe der Portalvorhalle 99.
 Mainz, St. Emmeran, Schlußstein mit Kardinaltugenden im Chorgewölbe 98 f.
 Meister Heinrich der Parlier, Schöner Brunnen in Nürnberg 96.
 Schwäbische Skulptur der Spätgotik 219 ff.
 Augsburg, Gruppe der schlafenden Jünger 220.
 — Hl. Felicitas 220.
 Seld, Jörg, Silberaltärchen München, Residenz, Reiche Kap. 221.
 — J. Seld, Erhart, Daucher und Apt, Frühmeßaltar für St. Moriz (zerstört) 221.
 Anna selbdritt, Augsburgisch, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 221.
 Daucher'sche Arbeiten 221.
 — Hochaltar von St. Anna in Annaberg 222 ff.
 — und die Fuggerkap. bei St. Anna in Augsburg 221—224.
 — Gewölbeschmuck 222.
 — Chorgestühl 222 ff.
 — Altar mit Beweinungsgruppe und Reliefs 222 ff.
 — Versilberte Madonna im Schlußstein 222, 224.
 — Puttenfiguren 222, 224.
 — Orgelgehäuse 224.
 — Fugger-Epitaphia 223 f.
 Erhart, Gregor(?) Mörlinggrabmal in Augsburg 221, 224.
 — Kaisheimer Mad., Berlin, K. F. M. 224.
 Hl. Sippe aus Biberach, Rottweil 220 f.
 Mutter Gottes mit Engeln vom Meister der vorigen, Berlin, Slg. Oppenheim 220.
 Madonna aus Binsdorf, Rottweil 220 f.
 Blaubeurer Hochaltar 220.
 Bopfinger Altarfiguren der Lainberger Werkstatt 221.
 Churer Hochaltar von J. Ruß 220.
 Geislinger Altar 221.
 Kaisheimer Marienbild, München, Bayr. Nat.-Mus. 221.
 Meersburger Verkündigungsalter 220.
 Madonna der Slg. Oppenheim, Berlin 221.
 Nördlinger Skulpturen von Simon Lainberger 221.
 Nußdorfer Altar 221.
 Rothenburger Skulpturen 221.
 Ravensburger Schutzmantelmadonna von Friedrich Schramm, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 220.
 Thalheimer Altar in Stuttgart 221.
 Ulmer Plastik 220 f.
 Mauch, hl. Katharina stehend und hl. Katharina sitzend, München Bayr. Nat.-Mus. 220.

Mauch, Sippendarstellungen um 1520: in Bieselbach, München, Rottweil, Berlin, Stuttgart 220.
 Multscher, Schlußstein in der Besserer-Kapelle des Ulmer Münsters 36*—41.
 — Kargaltar von 1433, Ulm, Münster 40.
 Schmerzensmann vom Portal des Ulmer Münsters 41.
 Grabstein des Heinr. Besserer † 1414, Ulm, Münster, Besserer-Kap. 39.
 Ulmer Rathausfiguren 41.
 Zwei Madonnen des Ulmer Gewerbemuseums 220.
 Madonna um 1470, Ulm, Gewerbemuseum 221.
 Schaffner, Marienkrönung 1524 in Wettenhausen 221.
 Kreuzauffindung aus Wangen a. Rh., Rottweil, Lorenzkap. 221.
 Wipfinger Altar 221.
 Allgäuer Plastik 221.
 Mindelheimer hl. Sippe 221.
 Reliefs der hl. Zosimas und Barbara, Gereon und Katharina, Nürnberg, Germ. Nat.-Mus. 221.
 Werk des Meisters von Ottobeuren 221.
 Christophorus Slg. Oertel 221.
 Anbetung der Könige, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 221.
 Geburt in Oberkammlach 221.
 Riemenschneider, Evangelist, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 220.
 — trauernde Frauen, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 220.
 — — — Stuttgart, Altertümersammlung 220.
 — Anbetung der Könige, Nürnberg, Germ. Nat. Museum 220.
 Flötner, Peter, Entwurf zum Annaberger Altar 223.
 Mainz, Dom, Annenaltar v. 1624, 102 f., 113.
 — Dreikönigsaltar 113.
 — Epitaph mit Bildnisfigur v. Dietrich Schroen 43, 75.
 Süddeutsche Skulptur 18. Jh. 234.
 Groteske mit Perlen, Edelsteinen, Silber und Gold montierte Figürchen von Ferbecq, Joh. Christoph Köhler, Jean Louis Giradet u. a. 248.
 Permoser, Balthasar, Arbeiten im Grünen Gewölbe in Dresden 248

Italien

Grabmal 242.
 Ammanati, Grabmal Benavides, Padua, Eremitani 240.

Bandinelli, Gruppe des toten Christus mit dem Engel 237.
 Bernini, Denkmal Urbans VIII., Rom, St. Peter 17.
 Brunellesco, Entwurf für die Paradiestür am Baptisterium in Florenz 153 f.
 Cellini, Perseus, Florenz, Loggia de' Lanzi 237.
 Ghiberti, Paradiestür am Baptisterium in Florenz 153 f.
 Michelangelo, Figurenkunst 19.
 — David, Florenz, Akademie 20.
 — „Nacht“, Florenz, Mediceische Kapelle 21.
 — Juliusdenkmal, Rom, S. Pietro in Vincoli 242.
 Porta, Guglielmo della, Familiengrabmal Clemens VIII. in der Minerva 252.
 Quercia, Jacopo della, Opferung Isaaks, Bologna, S. Petronio 153.
 Riviera, Egidio della, Grabmal des Kardinals Andreas von Österreich in der Anima 252.
 Ulocrino, Bronze der Opferung Isaaks, Berlin, Kaiser Friedrich Museum 154.
 Stucchi aus der Farnesina 202.

MALEREI.

Altchristliche Kunst 140—147.
 Etruskische Vorbilder römischer Malereien 146.
 Pompejanische Architekturmalerei 200.
 Katakomben von S. Gennaro dei poveri, Neapel 203.
 Malereien der Katakomben Roms 140 f., 143, 200—204.
 Lakunarien in der Ampliaturgruft Rom 201.
 Zömeterium Kallisti an der Appia, 203.
 Zwei römische Gruftmalereien 2. Jh. an der Decke: Lichtkreuz und Christusmonogramm 142.
 Kandelabermotiv, Wilpert 101. 201.
 Scheinarchitekturen und Parkmotive 201.
 Gitter, Wilpert 121, 134, 201.
 Schilderungen des Lebens in Pompeji und den Katakomben Roms 201.
 Christus als Hirte zwischen Paradiesbäumen (Wilpert 9) 201.
 Paradiespark mit den fünf Seligen 201.
 Verstorbener in der Arche (Wilpert 186, 187, 2) 201.
 Gelage mit Sigmarolle (Wilpert 15, 157). 201.

Hochzeit zu Kana (Wilpert 57) 201.
 Vibia im Elysium (Wilpert 132, 1) 201.
 Guter Hirte (W. 122) 201.
 Amoretten (W. 1—5, 2) 202.
 Ländliche Kultszenen (W. 6, 7, 2) 202.
 Weinlese 202.
 Horen 202.
 Vier Jahresernten (W. 8—25, 13, 32—34) 202.
 Amor und Psyche (W. 52 f.) 202.
 Sog. Madonna von Priscilla (W. 22). 202.
 Porträts 202.
 Adoranten (W. 174—176) 201 f.
 Mutter mit Kind (sog. Madonna, W. 207—209) 202.
 Guter Hirte 203.
 Verstorbener im Typus des Noah (W. S. 66, 131, 347 Taf. 16) 203.
 Gemälde des aufrufenden Herrn (W. 40, 2) 204.
 Kirchenmalerei in Rom seit Anfang des 3. Jh. 140 f., 204.
 Nachbildungen römischer Kirchengemälde 3. Jh. in der Katakombenmalerei 141.
 Wiederholungen und Weiterbildungen römischer Kirchengemälde 3. Jh. in Mosaik und Kunsthandwerk 141.
 Kirchengemälde mit Darstellungen des himmlischen Christus Anf. 4. Jh. 141.
 Untergegangene Bilderschätze der römischen Kirchen 4. Jh. 144.
 Gruftmalerei mit Christus, Rom, Domitilla 143.
 Mosaiken römischer Apsiden 141, 143, 204.
 Mosaiken 4. Jh., Rom, S. Constanza 204.
 Mosaiken 6. Jh., Rom, S. Kosmas und Damian 204.
 Mosaiken 9. Jh., Rom, S. Prassede 204.
 Mosaiken, 9. Jh., Rom, S. Cecilia 204.
 Mosaiken 9. Jh., Rom, S. Marco 204.
 Mosaiken, bemerkt von der Pilgerin Aetheria 144.
 Römische Apsidenmalerei 141. 204.
 Christus im Halbkreis der Zwölf zwischen Paulus und Petrus thronend 142, 204.
 Deckenmalereien mit Lichtmonogrammen 4.—6. Jh. in Neapel, Albonga, Casaranello 143.
 Christus zwischen Petrus und Paulus an der Apsiswölbung der

- Bischofskirche in Rom 142 f.
204.
Gemälde des aufrufenden Herrn 204.
Kirchenmalerei an der Apsiswölbung, Apsisfront, Triumphbogen und Hochwänden des Mittelschiffs in Rom 143 f.
Jagdmotive und Christus zwischen Petrus u. Paulus in frühmittelalterl. Kirchen Armeniens 144.
Realistische Triumphmalereien in Rom 146.
Figurale Wandmalerei 225.
- Deutschland.
Endreß, Maler, (=Andreas Eysenploser?) »Tafel« für das Hlg. Geistspital Nürnberg 91 f.
Bemalung des Schönen Brunnens in Nürnberg durch Conrat Klügel und Meister Rudolff 96.
Altdorfer, Albrecht, Auferstehung, Basel, Gemäldegalerie 87.
Bildnisdarstellung des Kardinals Albrecht v. Brandenburg (Überblick) 43 f.
Der Kopf des Kardinals Albrecht von Brandenburg bei Cranach, Dürer und Grünewald 41—76.
Cranach, Bildnisse Kardinal Albrechts von Brandenburg 51, 62 ff.
— (Hans oder Lucas?) Petersburg, Eremitage 43, 63.
— Hans, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 43, 63.
— Als hl. Hieronymus im Freien, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 43, 63.
— Als hl. Hieronymus im Gehäus, Darmstadt, Museum 43, 62.
— Maria mit dem Kind auf der Mondsichel, vom Kardinal Albrecht von Brandenburg verehrt, Mittelbild des Altars von 1529 für die Marienkirche Halle a. S. 43, 63.
— Im Besitz Kaiser Wilhelms II. 43, 63.
— Als hl. Hieronymus Potsdam, Oberst Natzmer 43, 63.
— Christus am Kreuz, verehrt vom Kardinal, München, Alte Pinakothek 43, 62—65*, 66 f.* 69 f., 76.
— Hl. Erasmus, Aschaffenburg Schloßgalerie 43, 63, 71 f.
— 6 kleine Altarflügel mit Heiligen, Mittelstück verschollen, Aschaffenburg, Schloßgalerie 71.
— Messe des hl. Gregor, Aschaffenburg, Schloßgalerie 62.
- Cranach, Zwei Messen des hl. Gregor Aschaffenburg, Schloßgalerie 43.
— ? Hl. Martin (verschollen) (Flehsig S. 162 ff.) 43.
— Kurf. Joachim v. Brandenburg (? Bayreuth, Kanzleibibl. 53.
Döring, Hans Lukretia, Wiesbaden 218.
— Hl. Sippe, Pommersfelden 218.
— Bildnisse von Angehörigen der Häuser Mansfeld und Solms 218.
Dürer, Bildnisse 72 f.
— Selbstbildnisse 78.
— 1498, Madrid, Prado 57, 81.
— München, Alte Pinakothek 77—83.
— Bildnisse von Bürgern, Bürgerinnen und einem Fürsten 42.
— Hans Dürer, München, Alte Pinakothek 82.
— Holzscherer, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 53 f.
— Oswald Krell, München, Alte Pinakothek 82.
— Bildnis des Kaisers Maximilian von 1519, Wien, Gemäldegalerie 51.
— Barend van Orley, Dresden, Gem. Gal. 73.
— Bildnis eines Unbekannten, Madrid 54.
— Bildnis eines jugendl. Mannes, Hampton Court 82.
— Apostelbilder v. 1526, München, Alte Pinakothek 54, 71.
— 1506 und 1507 in Venedig gemalte und datierte Bildnisse 79.
— Marienbilder 73.
— Anbetung der Könige, Florenz, Uffizien 78.
— Helleraltar 78.
— Madonna m. d. Zeisig, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 78 ff.
— Paumgärtner-Altar, München. Alte Pinakothek 42, 69, 79.
— Rosenkranzbild, Prag, Kloster Strahow 78—81.
Grünewald, Kreuzigung, Basel, Gemäldegalerie 87.
— Bekehrung des hl. Mauritius durch den hl. Erasmus, München, Alte Pinakothek 43, 51 f., 62, 65, 67 f.*, 68—76.
— Isenheimer Altar, Colmar, Museum 87 ff.
— Engelkonzert 22.
— Alterswerke 73.
Der Kopf des Kardinals Albrecht von Brandenburg bei Grünewald 41—76.
Hausbuchmeister, Gemälde, Mainz, Gemäldegalerie 89.
- Holbein, Fresko mit Heinrich VIII. ehem. Whitehall 74.
Multscher, Berliner Altar 40.
— — Tod Mariä 38*, 40.
— — Kreuztragung 39* f.
— — Pilatusbild 40.
— Sterzinger Altar, Paulus 37*, 40.
— — Andreas und Bartholomäus 40.
— — Matthäus 37*, 41.
— — Jacob Major 41.
Pseudogrünewald (?) Hl. Martin (verschollen) 43.
v. Sandrart, Gemälde 172.
— Monatsbilder, Schleißheim, Gem. Gal. 172.
— Bildnisse Vondel, van Baerle, Vos und Hooft 172.
Schaffner, Hutzenaltar 1521, Ulm, Münster 220 f.
Schongauer, Gemälde, Colmar, Museum 87.
Schongauerschule (?) Wandgemälde, Straßburg, Alt St. Peter 89.
Strigel, Bernhard, Bildnis Kaiser Maximilians, Wien, Gemäldegalerie 51.
Böcklin, Bilder 83.
Leibl, Bilder 83.
Schwind, Bilder 83.
- Belgien und Holland.
Bol Ferdinand, Kandaules zeigt Gyges seine Frau 158 f., 177.
Bramer, Gemälde 178.
— Hero u. Leander, Madrid, Prado 161.
Bril, Brüder, Landschafts- und Sittenbilder im Vatikan, im Borghesischen Anwesen auf dem Quirinal 251.
— Matthaeus, Werk im Bilderverzeichnis des Kardinals Alessandrini, Vatikan. Bibliothek 252.
— Paul, Martyrium des hl. Clemens, Rom, Vatikan, Sala Clementina 252.
— Landschaftsfriese, Rom Vatikan, päpstliche Anticamera 252.
Coxie, Michael (?), Ausmalung einer Kap. in S. Maria dell' Anima, Rom 127.
van Dyck, Simson u. Delila, London, Dulwich Coll. Hall. 167.
— Simsons Gefangennahme, Wien, Hofmus. 167.
Engelbrechtsz, Cornelis, Marienpoeler Altar, Leiden, Städt. Museum 153.
Engelbrechtzoon, Cornelis, Altar-

- werke im Städt. Museum zu Leyden 153.
 van Eyck, Genter Altar, Gottvater 82.
 — — Jodocus Fydt 64.
 — Jan, Bildnis 41.
 Jordaens, A., Kandaules zeigt Gyges seine Frau, Stockholm. Nationalmuseum 158 f.
 — Triumphzüge 242.
 Lastmann, Pieter, Gemälde 178.
 — Taufe des Kämmerers, Karlsruhe, Kunsthalle 163.
 — Auferstehung, 1610, Amsterdam 155.
 — Opfer der Juno, Stockholm, Nat. Gal. 174* f.
 — Triumph des Mardochoi, (Freise, Gem. 37) 176.
 Leyden, Lukas von, Altarwerke im Leidener Städt. Museum 153.
 Lievens, Danae, 1693 Verst. Goevenaer, 1720 Verst. H. Sorgh, verschollen 158.
 Memling, Hans, Martin van Nieuwenhove, Brügge, Johannisspital 64.
 Mieris, F., Kandaules zeigt Gyges seine Frau, Schwerin 158.
 Moeyaert, Gemälde 178.
 Pynas, Gemälde 178.
 — Joseph in D tan 157.
 — Juno 175.
 Rembrandt, Gemälde 172.
 — Landschaften 163.
 — Bileam (?) 172.
 — Geschichte von David, Uria und Bathseba 161.
 — Davids Liebesgeschichte in Gemälden 163, 174.
 — David vor Saul, Frankfurt, Städel 172.
 — Gideon-Geschichte 174.
 — Opferung Isaaks, Petersburg, Ermitage 152 ff., 156.
 — Segen Jakobs, 1656, Cassel, Gem. Gal. 160.
 — Judas 1628/29, Paris, Baron von Schickler 157.
 — Opfer Manoahs Dresden, Gemäldegalerie 156, 167.
 — Triumph des Mardochoi 176.
 — Simson bedroht seinen Schwiegervater, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 158, 167.
 — Simsons Hochzeit 1638, Dresden, Gemäldegalerie 167 f.
 — Simson und Delila 1628, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 167, 172.
 — Blendung Simsons, Frankfurt, Städel 167.
 — Tobias-Darstellungen 156, 174.
 — Tobias mit seiner Frau, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 172.
 Rembrandt, Auferstehung, München, Alte Pinakothek 154 ff.
 — Himmelfahrt, 1636, München, Alte Pinakothek 155 f.
 — Johannispredigt, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 150.
 — Gemälde mythologischen und humanistischen Gepräges von 1632—36, 2 Minerven und 5 Darstellungen der Flora 171 ff., 178.
 — Danae 1636, Petersburg 157 bis 161, 177.
 — Bilder aus Ovid 171.
 — Raub der Europa, 1632, Paris, Princesse de Broglie 162 f. 168.
 — Raub der Proserpina, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 162, 168 f.
 — Julius Civilis, Stockholm 158.
 — 5 Bilder, Familienbildnisse, (Inventar von 1660) 158.
 — Bildnis der Hendrickje, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 179.
 — eine junge Frau bei der Toilette (Bode 69) Wien, Liechtenstein 156.
 — Machteld van Dorn, 1634, Paris, Baron Gustav von Rothschild 179.
 — Nachtwache, Amsterdam, Rijksmuseum 255.
 Rogier van der Weyden, Grablegung, Florenz, Uffizien 114.
 — Hl. Magdalena, Paris, Louvre 114 f.*
 Rubens, Triumphzüge 242.
 — Trunkener Herkules, Dresden 19.
 — Hero u. Leander, Dresden, Gem. Gal. 161.
 — Opferung Isaaks, Cannstatt, Jul. Unger u. Paris, Louvre 154.
 — Petrus u. Paulus, München, Alte Pinakothek 19.
 — Raub der Proserpina, Madrid, Prado 169.
 Schoreel, Jan, Bildnisse Hadrians VI. 125 ff.
 — — Löwen, Bildersaal des Rektorats der Univ. 126.
 — — (Kopie?) Löwen, Raum des Rektorates der Univ. 126.
 — — Utrecht 127.
 Kopien danach 127.
 — (?), Ausmalung einer Kap. in S. Maria dell'Anima, Rom 127.
 Italien.
 Trecentofresken des Camposanto zu Pisa 239.
 Trionfi 241 f.
 Bildnisse:
 aus dem Museo des Giovo 238.
 Hadrians VI. 126.
 Hadrian VI., Porträtslg. des Erzherz. Ferdinand von Tirol, Wien, Hofmus. 127.
 Medici in der Hochrenaissance 133.
 Des Julius Medizi 128.
 von Bugiardini:
 Michelangelo, bei Marchese della Stufa 132 f.
 (?), Michelangelo, Florenz, Museo Buonarroti 133.
 Seb. del. Piombo 132.
 Klemens VII. 120—133.
 von Bugiardini:
 Mit dem Erzbischof von Kapua für Oktavian Medici (verschollen) 129, 132.
 Und des Baccio Valori 129, 132.
 (?), Glasgow, Slg. Hamilton 125.
 Carriera, Rosalba, Pastellkopic nach dem Urbild von Seb. del Piombo, Rom, Corsinigalerie 123 f.
 von Seb. del Piombo:
 Neapel, Nat. Museum 84 039 (I) 121 f.*, f. 125, 127—131, 133.
 Gruppenbild London, Slg. Labouchère, (verschollen) (II) 123, 127.
 Mit dem seine Werke überreichenden Macchiavelli, in Pastell kopiert v. R. Carriera, Rom, Corsinigalerie (III) 123.
 Bärtig, auf Schiefer Neapel, Nationalmuseum 83 196 (IV) 122, 124*, 129 f. 131, 133.
 Mit Bart, Florenz, Gal. der Fürstin Anna Corsini-Barberini N. 483 (V) 124 f., 132.
 Mit Carnesecchi, Schiefer, unvoll. Parma, Pinakothek 302 (VI) 117*f.*, 120 f., 125, 131 ff., 140.
 Glasgow, Slg. Hamilton (VII) 125, 130.
 Bartlos, für den Bischof von Vaison, VIII, (verschollen) 128.
 Bei Oktavian Medici, Vorbild Bugiardinis (IX) 129—133.
 Kopien danach 133.
 Auf Schiefer, a. d. Nachlaß, nach Frankreich versandt (X) 129 ff.
 Mit Bart, Leinwand, an den Herzog von Albanien abgetreten (XI) 131 f.
 ohne Bart (Verz. De Nolhac Nr. 17) 122, 128.
 Mit Bart (Verz. De Nolhac Nr. 18) 123.
 Auf Schiefer (Verz. De Nolhac Nr. 19) 123.
 Großes Gruppenbild mit Kardinal Trivulzio (Verz. De Nolhac Nr. 20) 123.
 Zwei Bildnisse, Vasari V, 575. 123.
 Sitzend, bärtig 128.

Auf Leinwand, a. d. Nachlaß 129.
Von Vasari, Bologna, Pinakothek 133.

Weitere Bildnisse von Seb. del Piombo:

Eines bartlosen Mannes, London, Benson 120.

Pauls III. Farnese und seines Söhnchens (verschollen) 120.

Ferry Carondelet und sein Sekretär, beim Herzog von Graf-ton 123.

Kardinal Enckenvoort, Linlathen, Oberst Erskine 127.

Anton del Monte, Montreal, Slg. Angus 129.

Anton Franz Albizzi 130.

Ritratto (Selbstbildnis?), erwähnt im Estratto dell' Inventario della Guardaroba del principe Ranuccio Farnese 122.

Aus dem Nachlaß: des Baccio Valore auf Leinwand 129.

Sechs unvollendete versch. Personen auf Schiefer 129.

Julia Gonzaga, 129, 132.

Kardinal Trivulzio 129.

H. Michael 129.

Puligo, Carnesecchi, Florenz, Uffizien 120.

Raffael, Leo X., Florenz, Pitti 123, 128.

— de Conte batasar de kastyly-one, Paris, Louvre 172.

Tizian, Kaiser Karl V., München, Alte Pinakothek 76.

Vasari, Hadrian VI. 127.

Allori, Dekoration der Montaguti-Kap. Florenz, Annunziata 240.

Angelico, Fra, einige kleine Altäre 249.

— Linaiuoli-Altar von 1433, Florenz, Uffizien 249.

— Madonnen-Altar, Fiesole, S. Domenico, übermalt von Lor. di Credi 249.

— Kreuzabnahme, Florenz, Akademie 250.

Bronzino, Christus in der Unterwelt, Florenz Uffizien 237.

Carracci, Landschaft der 243.

Cesari, Giuseppe, Historienbilder im Querhaus der Lateransbasilika 252.

Colonna, Bilder 225.

Credi, Lorenzo, di, Übermalung von Fra Angelicos Madonnen-Altar in S. Domenico in Fiesole 249.

Fetti, Dominico, Hero u. Leander, Wien, kunsth. Hofmus. 161.

Gentile da Fabriano, Zwei Altäre von 1423 in Florenz 249.

Leonardo da Vinci, Brustbild 114, 116.

— — — Abendmahl, Mailand, S. Maria delle Grazie 82.

— Mad. selbdritt, Paris, Louvre, 116.

Masaccio, Fresken in der Brancaccikap. 249.

Metelli, Bilder 225.

Michelangelo, Sixtin. Decke, Gottvater 21.

— — Sklaven, Adam und Eva 20 f.

— Jüngstes Gericht, Sixtin. Kap. 237.

— Grabtragung, London, Nat. Gall. 114.

Penni, Francesco, Taufe Constantins, Rom, Vatikan, Stanzen 133.

Peruzzi, Opferung Isaaks, Rom Vatikan, Stanzen 153.

Piero dei Franceschi, perspektivischer Traktat 84 ff.

Puligos Werk 120.

— Tabernakel in Via S. Zenobi, Florenz 120.

Raffael, Kopf der Umgebung Julius II., Camera della Segnatura, Rom, Vatikan, Stanzen 128 f.

— Seeschlacht v. Ostia, Rom, Vatikan, Stanza dell' Incendio 128.

Salviati, Kreuzabnahme 237.

Starnina, Fresken, Florenz, S. Croce, Castellani-Kap. 249.

Tassi, Agostino Landschaftsfresken in römischen Palästen 243.

Tiepolo, Raumbild 226.

Vasari, Psyche, Berlin, Depot des Kaiser Friedrich-Museums 240.

— Aufstellung eines Bildes in S. Lorenzo 237.

— Arbeiten im Pal. Vecchio, Florenz, Bau der Uffizien, Florenz, Bauten für den Stefansorden in Pisa 237.

— Decke des Klemenssaales im Pal. vecchio, Florenz 118 f., 121*, 132 f.

Claude Lorrain, Jugendarbeiten, Paris, Louvre 243.

— Seehafen, Paris, Louvre 243.

Buchmalerei.

Nordfranzösische Renaissance-schulen 206.

Reimser Schule 206.

Brüsseler Königschronik 207.

Brüsseler Evangeliar II, 175. 207.

Brüsseler Evangeliar 18383 aus St. Laurent in Lüttich 207.

Maashandschriften 207.

Vita s. Audomari, Saint-Omer, Bibl. no. 698 207.

Karolingische Renaissanceschulen 206.

Hitdakodex, Darmstadt 206. 208.

Trierer Schule 206.

Adahandschrift, Trier 206.

Handschriften in Trier, Würzburg und St. Gallen 199.

Registrum Gregorii 206. 208.

Niederrheinische Buchmalerei 206.

Echternacher Schule 205 ff.

Corbie-Gruppe 206.

Ottomische Kölner Buchmalerei 205—209.

Evangeliar aus St. Gereon, Köln, Stadtarchiv 207 f.

Gereonsakramentar, Paris, Bibl. Nat. lat. 817. 206, 208 f.

Kölner Sakramentar, Warschau Bibliothek 208.

Lyskirchener Evangeliar, 207.

Evangeliar 11. Jh. bei den Dominikanern in Nijmegen 208.

Fragment einer Miniaturhandschrift für Abt Alban von Groß St. Martin, Köln 208.

Bedahandschrift, Leipzig, Stadtbibliothek 208.

Kölner Handschrift in der Bamberger Dombibliothek 209.

Evergerus-Lektionar, Köln, Dombibliothek 209.

Abdinghofer-Evangeliar, Berlin, Kupferstichkab. 208.

Regensburger Schule 205.

Reichenauer Schule 206 f.

Wandbilder der Reichenau 208.

Thüringisch-Sächsische Malerschule des 13. Jh. 153.

Wiener Genesis 145.

GRAPHIK.

Alte illustrierte Bibeln 177.

Malerbibel 176.

Ornamentstich 211.

— Der Frührenaissance 13.

Rollwerk 13 ff., 17.

Deutschland.

Baldung, Hans, Handzeichnungen 44, 54, 77.

— — Zchg. Kardinal Albrechts v. Brandenburg, Berlin, Kupferstichkab. 54.

Barbari, Jacopo de, Kardinal Albrecht von Brandenburg 43.

Cranach-Werkstatt, Stich Kardinal Albrechts von Brandenburg 43, 55 f., 72.

Cranach, Lucas, Holzschnitte und Stiche 77.

Döring, Hans, Zeichnungen und Holzschnitte 218.

- Döring, Hans, Holzschnitt eines Kriegsrats vor dem Ort Lich, im »Kriegsbuch« Graf Reinhardts zu Solms 219.
— Originalholzstock 219.
- Dooms, Caspar, Schabkunstblatt Schmerzensmann von 1659 nach Dürer 56.
- Dürer, Albrecht, Zeichnungen 77.
— Schmerzensmann (Schabkunstblatt von Caspar Dooms von 1659) 56.
— Akt, Lippmann 156, Weimar 81.
— Handstudie, Lippmann 185, Budapest, Nat. Gal. 78 ff.
— Selbstbildnis, Zeichnung von 1484, Wien, Albertina 82.
— Kohlezeichnung der Mutter, Berlin, Kupferstichkabinett 73.
— Zeichnungen und Stiche nach dem Kardinal Albrecht von Brandenburg 46—62.
— Kohlezeichnung, Wien, Albertina 46 ff., 50—55*, 57, 65, 69.
— Stich B 102 (Der kleine Kardinal) 43, 46—49*, 50—57, 59 f., 66, 71 f., 75.
— Silberstiftzeichnung zum großen Kardinal, Paris, Louvre 48*, 55—60.
— Stich B 103 (Der große Kardinal) 43, 46, 51, 56*—67, 71 f., 74 f.
— Stich des Kurfürsten Friedrich 54.
— Bildnisskizze dazu, Paris, Slg. Valton 54.
— Veronika-Schweißstuch, Stich von 1513, B 25, 82.
— Holzschnitt des Ulrich Varnbüler 54.
— Bildnisskizze dazu, Wien, Albertina 54.
— Schedelsche Weltchronik 82.
— Offenbarung St. Johannis 81.
— Holzschnitte der Offenbarung B 62, 63, 68, 69, 71, 74 82.
— Marienleben B 79 176.
— Proportionsstudien 79, 82.
— Schriftlicher Nachlaß 76.
— Zehgen Simsons Kampf u. Auferstehung Christi, Berlin, Kupferstichkab. u. Wien, Albertina 223 f.
— (?) Zchg. nach dem 82 jährigen Michael Wolgemut Wien, Albertina 73.
- Flötner, Peter, sog. Baseler Goldschmiederrisse 223.
- Fröschl, Daniel, Zeichnung des Sündenfalls, Wien, Albertina 150.
- Hallesches Heiligtumsbuch von 1528 77.
- Melchior, Joh. Peter, Zchg. eines sitzenden Knaben von 1776, München, Städt. Maillinger-Slg. 235.
- Solis, Virgil, Ovids Metamorphosen 176.
- Belgien und Holland.
- Bril, Brüder, durch den Stich verbreitete Zeichnungen 251.
- Cock, Stiche der Tobias-Geschichte David-Geschichte und Gideon-Geschichte nach Rembrandt 174.
- Coornhert, Stich der Sündenfall 1548 150.
- Coxie, Fabel der Psyche (Stich) 162, 165*.
- Goltzius, Pygmalion, Leander, Mars, Venus und Vulkan, Geschichte der Lucretia in 4 Bl., Andromeda am Felsen, Merkur und Argus, Thisbe 174.
- Heemskerck, Maerten van, Stiche nach — 150.
- Kupfer des Trauring von Cats von A. v. Venne, J. Olis, G. Hessels, J. Matham, S. de Vlioger, J. G. Cuyp 177.
- Leyden, Lucas von, Triumph des Mardochai 176.
- Rembrandt, Zeichnungen 172.
— Im Nationalmus., in Stockholm 261.
— Amnon und Thamar, Berlin Kupferstichkabinett, Freise II, 124 165 f.
— Aus dem Geschichtenkreis von David, Uria und Bathseba 161.
— Davids Liebesgeschichte in Radierungen und Zeichnungen 163.
— David mit dem Haupt Goliaths, Federzchg., Besançon, Mus. 172.
— Erotische Darstellungen aus dem A. T. 171.
— Heros Klage um Leander, Freise II, 87, Berlin, Kupferstichkabinett 161.
— 4 Elefantenstudien, Brit. Mus. u. Slg. Fairfax Murray in London u. Wien Albertina HdG 948. 1089. 1468. 1469.
— Zchg. der Tod Urias, HdG 137, Berlin, K. K. 161.
— Zchg. HdG 139. Berlin, Kupferstichkab. 163 f.
— Zchg. nach Raffaels Baltasar Castiglione HdG 143, Wien, Albertina 172.
— Zchg. Loth mit seinen Töchtern HdG 528, Weimar Goethehaus 172.
— Zchg. Mars u. Venus HdG 1219, Amsterdam, Mus. Fodor 162. 164*.
- Rembrandt, radiertes Werk 172.
— Auferweckung des Lazarus 156.
— Ecce homo 176.
— Sündenfall B 28 150 f.
— Verstoßung Hagens B 30. 156.
— a. d. A. T. von 1632—36, B 38, 39 172.
— 14 a. d. N. T. von 1632—36 172.
— Verkündigung B 44. 150, 156.
— hl. Familie mit der Katze B 63 161.
— Christus treibt die Händler aus dem Tempel B 69 von 1635, 174.
— Tod der Maria von 1639 (B 99) 156. 160.
— Hochzeit Jasons und Creusas B 112 163, 175*.
— Goldschmied B 123 163.
— 3 mythologische von 1631—36: B 111, 201, 204 172.
— Landschaft B 206 178.
- Salomon, Bernhard, Holzschnitte zum Ovid 1557 176.
- v. Sandrart, Titelblatt zu Vondels Poezy 172.
- Holzschnitte nach einer Herkulesstatue und einer ähnlichen Gestalt in P. Appianus Inscriptiones 224.
- Planetendarstellungen 242.
- Bildnisse (Stiche) Hadrians VI.: 126 f.
- Stich in Onuphrii Panvinii XXVII Pontif. usw. Imagines Tfl. 23, Rom 1568 126* f.
- Bildnis bei Platina 370 127.
- In der Chronologia 127.
- Stich bei Cavalleriis 222 127.
- Stich Klemens VII. in Onuphrii Panvinii XXVII Pontif. usw. Imagines Taf. 21, Rom 1568 128.
- Markanton Raimondi, Bildnis des bartlosen Klemens VII. in Seitenansicht für Denkmünzen 137.
- Bonasoni, Julio, Geschichte der Juno in 22 Bl., Amorosii diletti degli dei in 23 Bl. 174.
- Lionardo da Vinci, Figuren 86.
- Mantegna, Triumphzug Caesars 241.
- Rafael, Skizze 172.
- Giulio Romano u. a., Fabel der Psyche, 32 Bl. 162.
- Scamozzi, Zeichnung, Florenz, Uffizien, Coll. Salt. Cart. 94, Nr. 8963 85.
- Stradanus, Sittenbild-Stiche 251.
- Tempesta, A., Stich des Sündenfalls 150.

Tempesta, Metamorphosen von 1606 in 150 Bl. 174, 176f.
— Stiche: Großtaten des Scipio Afrikanus in 8 Bl., Callisto, Raub der Proserpina, Aktäon, Ganymed, Entführung der Europa 174.
Villamena, Sittenbild-Stiche 251.
Claude Lorrain, Radierungen und Zeichnungen 244.

KUNSTGEWERBE.

Tonscherben einer Burgruine im Taurus 186* f.*
Glashenkel aus einer Burgruine im Taurus 187.
Slavische Keramiken mit Wellenornament 187.
Völkerwanderungskunst 256.
Goldschmiedekunst 190—200.
Merovingische 191.
Granulation 190, 192.
Mützenkrone Monomachs, Moskau, Rüstkammer 192.
Helenakasten, Trier, Domschatz 192.
Deckel des Codex aureus, München, Staatsbibliothek 192.
Giselaschmuck, Berlin, Schloßmuseum 192.
Merovingischer Siegelring von Saint-Montan 192.
Niellen 192.
Dolchklingsniellos, Athen, Nat.-Mus. 192.
Niellierte Ringe und Reliquienkreuze aus Syrien 192.
Thassilokelch, Kremsmünster 192.
Zellenschmelz 193—199.
Frühdenkmäler des Zellenschmelzes 195—199.
Brustschilder aus Dahschour, Kairo, Museum 193.
Goldene Löwin von Kelermes, Petersburg, Eremitage 193 f.
Funde v. Koban in Ossetien, Kaukasus, 193 f.
Goldener Hirsch aus dem Kurgan von Kostromskaja 194.
Skythische Schatzfunde 194.
Goldenes Halzband aus dem Schatze von Poltawa 194.
Khattische und Khaldische Bronzen 194.
Funde von Topraggale 194.
Funde von Susa 194.
Schatz von Oxus, London, Brit. Mus. 194.
Ein Dolchscheidenfragment in Südrußland 194.
Wolfsheimer Platte, Wiesbaden, Museum 194 f.
Khosrauschale, Paris, Bibl. Nat. 195.

Südrussische Funde (Petrianetz) Wien, Hofmuseum 195.
Funde in germanischen und ungarischen Gräbern 195.
German. Kriegergräber 4.—7. Jh., Mainz, Altertumsmus. 195.
Zwei Schmuckstücke aus den Départements Herault und Aude 195.
Griechisches und etruskisches Email 4. und 3. Jh. vor Chr., London, Brit. Mus. 195.
Griechische Cloisonnéarbeiten aus Südrußland, Sammlung C. von Gans 195.
Ikone von Gelat und Djumati 195.
Spätrömische Scheibenfibel 195 f.
Rheinische und Limoger Schmelzkunst 196.
Beschlüge der Holzeimer im Osebergsschiff in Christiania 196.
Emailkunst 207.
Spätrömischer Grubenschmelz 196.
Schmelzarbeiten der Völkerwanderungszeit bis zur karolingischen Ära 196.
Scheiben, Kapseln, Ringe mit Zellenschmelz 196.
Scheibenfibel mit Köpfen in Zellenschmelz, 7.—9. Jh. 196.
Barbarische Scheibenfibel mit römischen Köpfen 196 f.
Gürtelschnalle von Plaisan, Montpellier, Museum 196.
Gürtelschnalle von Vic-sur-Aisne 197.
Kettlacher Emails 197.
emailierte Scheibenfibel und Ohrringe 197.
Castellanifibel, London, Brit. Mus. 197.
Cumberland-Medaillon im Welfenschatz, Wien 197.
Fränkische Funde vom Niederrhein (Bonn und Xanten) 197.
Rundfibel aus Bornholm 197.
Fränkische und alemannische Rundfibel 197.
Angelsächsische Rundfibel 197.
Schmuckstücke aus Kent 197.
Abingdon brooch, Oxford, Ashmolean-Museum 197.
Kingston brooch, Liverpool, Museum 197.
Sarre brooch, London, Brit. Mus. 197.
Funde von Elshoved und Skodborg, Kopenhagen, Nat.-Mus. 197.
Beschlüge und Schmuckstücke des Vendelstiles 197.
Südrussisch-kaukasische Gruppe von Zellenschmelzarbeiten 193 ff., 198.

Limoger Gruppe, plastische Werke 198.
Emailkanne, St. Maurice 198.
Staurathek Fieschi-Morgan, New York 198.
Emailkreuz aus der Lateranskap. Sancta Sanctorum 198.
Kreuz Beresford Hope, London, Victoria und Albert Museum 198.
Risano Kapsel, Oxford 198.
Campanafibel, Louvre 198.
Kreuzreliquiar im Besitz von Morgan, New York 192, 198.
Zellenschmelz nördlich der Alpen 198.
Althaus-Reliquiar in Sitten 197 f.
Reliquiar und Burse von Enger 198 f.
Eiserne Krone und Reliquiar von Monza 198 f.
Paliotto v. Wolvinus, Mailand, S. Ambrogio 199.
Reliquienkästchen, Utrecht, erzbischöfl. Museum 199.
Kreuzreliquiar von Limburg 199.
emailierte Fibeln von Kent 199.
Lindauer Buchdeckel, New York, Slg. Morgan 199.

Deutschland.

Renaissance- und Barockzeit:

Groland, Wilhelm, Buchbeschlag (Löwenköpfchen), Nürnberg, Germ. Mus. 90.
Heiltumstruhe von Hans Scheßlitzer und Peter Ratzko, Nürnberg, Germ. Mus. 90—97.
Nürnberg, Hans, Schreiner des bemalten »Huts« derselben, Nürnberg, Germ. Mus. 91, 95 f.
Landauer(?), Lucas, Bemalung des »Huts«, Nürnberg, Germ. Mus. 91, 95 f.
Scheßlitzer, Hans, Goldenes Kreuz für Kaiser Friedrich 1454 97.
— Kruzifix für das Hl. Geistspital in Nürnberg 97.
Arbeiten für das Hl. Geistspital in Nürnberg von Stephan Zütsch, Gerhart moler und Gerhart molerin, Hans Haller 96 f.
Verhulst, Een vergult ledekantie 163.
Goldschmiedearbeiten im Dresdener Grünen Gewölbe: 246 ff.
Becher der Königin Hedwig von Polen 247.
Hillebrand, Friedrich, Renaissancearbeiten 247.
Jamnitzer, Wenzel, Abraham und

- Christoph, Renaissancearbeiten 247.
 Schmidt, Nicolaus, Renaissancearbeiten 247.
 Treibarbeiten von Drentwett (II), Christoph 247.
 Geitner, Valentin 247.
 Kellerdähler, Daniel 247.
 Thelot, Joh. Andreas, 247.
 Geyer, Elias, Arbeiten 247.
 Quippe, Bernhard, Nautiluspokal, 247.
 Winckler, David, Saigerhütten-Pokal 247.
 Gipfel, Gabriel, Arbeiten aus Bergkristall mit emaillierter Gold-einfassung 247.
 — — Zwei Bergkristallvasen mit emaillierter Goldfassung, München, Schatzkammer 247 f.
 Dinglinger, Johann Melchior, Schale aus Chalcedon mit Bad der Diana 248.
 — — — Goldener Deckelpokal mit emailliertem Fuß, als Griff ein von Hunden gestellter Hirsch 248.
 — — — aus Eisen geschnittene Prunkvase 248.
 — — — Goldenes Teeservice aus 45 Stücken mit Juwelen und Emaillierung 248.
 — — — Hofhalt des Großmoguls Aureng-Zeb zu Delhi mit vielen Figuren in Gold, Edelsteinen und Email 248.
 — — — monstranzartige Kabinettstücke mit Email und Edelsteinen (Frühling des Lebens, des Lebens höchste Freuden, Ende des Lebens) 248.
 — — — Tempel des Apis 248.
 — — — und Gottfr. Döring, Obeliscus Augustalis 248.
 — — — Karyatide aus Rhinoceroshorn 248.
 — — — Schale mit kämpfendem Herakles 248.
 — — — Kinderbacchanal 248.
- Möbel:
 der italien. Renaissance 245.
 Beham, Sebald, Tischplatte mit Darstellungen aus der Geschichte Davids, Paris, Louvre 44.
 Kopie derselben, Berlin, Schloß 44.
 Döring, Hans, Bemalung von Möbeln und Geräten auf Schloß Dillenburg 218.
 Multscher, Entwürfe zu den Glasfenstern des Besserer-Chörleins am Ulmer Münster 40.
 Vischer, Peter, Grabplatte von 1525, Aschaffenburg, Stiftskirche 43, 75.
- Wagner, Joh. Reinhard, Eisernes Chorgitter für die Stiftskirche in Aschaffenburg 107.
 Feuerbock, holländisch 17. Jh. 163, 166*.
 Teppiche von Bayeux 34.
 Marmorvertäfelung des Fußbodens in der Fuggerkap. in Augsburg 222.
 Melchior, Joh. Peter, Porzellanwerk 236.
 — — — Bildnisse und figürl. Gruppen 235.
 — — — Apotheose Karl Theodors 1792 235.
- Münzen und geschnittene Steine:
 Byzantinische Kaisermünzen, merovingische Münzbilder und nordische Brakteaten 197.
 Darstellungen Kardinals Albrecht von Brandenburg auf Münzen und geschnittenen Steinen 44.
 Schwarz, Hans, Schaumünze 50.
 Geschnittene Steine, Muschelcameo und Sardonyxcameo, München, Münzkabinett 61 f.
 Flötner, Peter, Schaumünze 1528 61 f.
 Münzbilder mit Darstellung Kurfürst Joachims von Brandenburg 53.
 — von Bologna, Modena und Parma 133.
 Geldmünzen vor 1527 in Rom geprägt 133 f.
 Jubelmünze von 1500 138.
 Castelbolognese, Denk- und Schaumünzen 139.
 Cellini, Denk- und Schaumünzen 139.
 Del Prato, Denk- und Schaumünzen 139.
 Papstbilder auf Geldmünzen und Schaumünzen 133.
 Denkmünze Alexanders VI. von 1500 138.
- Münzen mit bartlosem Klemens VII:
 Von 1525: 133—139.
 Serafini Nr. 16 Taf. 32, 23 134.
 Serafini Nr. 177 134.
 Serafini Nr. 194—197 134.
 Silberjulier (Serafini Taf. 35, 3) 134.
 Serafini Nr. 203 und 204 Taf. 35, 7 134.
 Belli, Val.(?) Kupfermünze und Silbermünze mit Geburt Christi und Klemens die Jubeltüre öffnend 1525. München, Münzkabinett 138 f.
- Paladino, G., Denkmünze auf das Schließen der Jubeltür 1527 138.
 Borgo, Girolamo del, Silberner Dreijulier von 1525 (Serafini Nr. 15) (I) 133 ff., 138.
 Silberbianco von Bologna, 1523, Nr. 176 (II) 134 f., 137.
 Golddukaten (Zecchino) von Modena 1524—27 (Serafini Nr. 193 Taf. 35, 2) (III) 134 f.
 Silberjulier von Parma 1524—27 (Serafini Nr. 202 Taf. 35, 6) (IV) 134 f.
 Silberjulier von Piacenza 1524—27 (Serafini Nr. 210 Taf. 35, 10) (V) 134 f.
 Testone von 1527, München, Münzkabinett (VI) 135.
 Zecchino aus Piacenza 1524—27 (VII) 135.
 Doppeljulier mit bartlosem Klemens VII. und Errettung Petri (X) 136.
- Münzen und Medaillen mit bärtigem Klemens VII:
 Testone mit Befreiung S. Peters (R) 1527/28 (VIII) 135 f.
 Julier mit Befreiung S. Peters 1528/29 (Serafini Nr. 40 Tfl. 33, 9) (IX) 136.
 Cellini, Benvenuto, Doppeljulier mit Errettung Petri vor 27. V. 1529 (Serafini Nr. 31, Taf. 33, 5) (XI) 136 ff.
 Gelddenkmünzen von 1525 133, 135, 137 ff.
 Belli, Valerio, Denkmünzen mit Geburt Christi 139.
 — — Rückseiten für die Denkmünzen mit Klemens VII. 139.
 von Cellini 133.
 mit Errettung Petri, Abwandlungen von Cellini (Serafini Nr. 32—39) 136.
 Silberjulier mit Befreiung Petri (Serafini Nr. 41—44) 136.
 Gelddenkmünze von 1534 136 f.
 Silberteston mit Anbetung der Könige 1527 (echt?) 137.
 Bernardi, Giov., da Castelbolognese Denkmünzen auf Karl V. und Klemens VII. 137.
 — — — Dukat mit Wappen der Medizi für Klemens VII 137.
- Verschiedenes:
 Rome onder Clemens VIII. 250 bis 253.
 Die Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktionen in der malerischen Perspektive 84 ff.
 Das Barockprinzip in der bildenden Kunst 1—23.

VERZEICHNIS DER KUNSTSCHRIFTSTELLER

- d'Achiardi, Pietro 120 f., 125, 127, 132.
 Agostini, Antonio 118.
 Albèri, E. 126, 139.
 Alessandrini, Kardinal, aus dem Hause Bonelli 252.
 Alishan 186, 188.
 Amati, Girolamo 130.
 Aretino, Pietro 237 f.
 Armand 134, 137 ff.
- Babelon, E. 191, 195 ff.
 Baglione 253.
 Baldinucci 162, 171, 243.
 Bange, E. F. 208.
 Barrière-Flavy 195 f.
 Bartoli, Cosimo 237, 239.
 Batifol, 141.
 v. Baudissin, Klaus Graf 148—179.
 Baum 40 f.
 Bauser, F. 39.
 Behrens, G. 195.
 Bellori 253.
 Berenson 127.
 Bergner 98.
 Bernardini 129.
 v. Beverwyck, Joh. 177.
 Biadi, Luigi 120.
 Bībī, Ibn 180.
 Bock 87 ff.
 v. Bode, Wilhelm 156, 160, 167, 178 f., 245.
 Boinet 207.
 Bombe, W. 120.
 Bonanni 135, 137 f.
 Bonelli 252.
 Borghini, Vincenzo 120, 237 bis 240.
 Borromeo, Federico 252.
 Bossert 40.
 Boulanger 195 ff.
 Bourdon 98, 101—104.
 Bredius, A. 158.
 Brockhaus 125.
 Brondsted, J. 197.
 Brown, Baldwin 190, 192, 197.
 Bruck 208.
 Burckhardt, J., 121, 151.
 Busken-Huet 171.
- Campori, G. 121, 129.
 Caro, Annibale 237 f.
 Cassirer, Kurt 244.
 Chabot 189.
 Chaim 154.
 Chantre 193.
 Cian 123.
 Cibagli 134.
 Cinaglia 134 ff.
 Cinelli, Bocchie 120.
 Clemen, Paul 200.
 Cohausen 195.
- du Colombier, Pierre 230.
 Colonna, Kardinal 252.
 Concino, B. 237, 241.
 Contarini 139.
 Cosimo I. 237 f.
 Creutz 190.
 Crowe und Cavalcaselle 117, 123 ff.
- Dalton 190, 194, 197 f.
 Dauw, M. Johannes 156 f.
 Decker 208.
 Dehio, Georg 109, 217.
 Deri, Max 13, 15.
 Derudder, Gustave 170, 178.
 Diehl 198.
 Dietrichson, L. 25, 32.
 Dillon E. 193.
 Doni, Anton Francesco 238.
 Dörnhöffer 43.
 Dülberg, Franz 153.
 Düll 222.
 Dvořák, Max 200.
- Ebert, Max 193 f.
 Edib, Mehmed 181, 183, 188.
 Effmann, W. 113.
 Ehl, Heinrich 205—209.
 Ehlers, Ernst 217 ff.
 Eisler, Max 150.
 Epiphanius 144.
 Erbstein, Julius und Albert 246.
 Evlyā Čelebī 183.
 v. Eyb, A. 159.
 Eye 90.
- v. Fabriczy 120, 138.
 v. Falke 190.
 Farmakovsky 193.
 Favre 183, 186.
 Fett, Harry Norges 25, 32.
 Feulner, Adolf 219, 233.
 Fiamma, Don Ippolito 237.
 Filangieri 121, 123.
 Fischel, C. 133.
 Flehsig, Eduard 43, 62 f., 67, 71 f., 76, 89.
 Floerke, Hans 77.
 Flouest, Ed. 192.
 Frankenburger, Max 249.
 Frankl, Paul 217.
 Frederiks, P. J. 168.
 Freise, K. 161, 163, 165, 175.
 Frey, Dagobert 231.
 Frey, Karl 130, 236 f., 239 f.
 Friedländer 40, 79, 82, 114.
 Friedlaender, Walter 242 ff.
 Fröhlich-Bum, L. 169.
- Gabelentz, H. v. d. 120.
 Gall 217.
 Gamba, C. 120.
 Gauffin, Axel 262.
- Gaye 240.
 Geymüller 11.
 Giambullari 238.
 Ginzrot, J. Chrn. 163.
 Giordani, G. 137.
 Giovio, Paolo 237 ff.
 Glaser, Curt 79, 261.
 Goethe 211.
 Göthe, Georg 158.
 Goldschmidt, Adolf 114.
 Graesse, Th. 246.
 Graul, R. 175.
 Grèdy, H. 45, 58, 76.
 Gregorovius 136.
 Greischel, Walther 101, 113.
 Grimschitz, Bruno 231—234.
 Gröber, Karl 219.
 Gronau 125, 127, 241.
 de Groot, Hofstede 148, 156 f., 161, 163, 167—170, 172, 179.
 Gruyer 138 f.
 Guattani 123.
 Gudenus, Valentin, Friedrich Frhr. von 103.
 Gümbel, Alb. 90—97.
 Guhl-Rosenberg 16.
 Guinness, H. 120.
- Haack, Friedrich 77—83.
 Habich 43.
 Haendcke, B. 114 ff.
 Haesler, F. 217.
 v. Hagedorn, C. L. 175.
 Hagen, Oskar 76.
 Halm, Philipp Maria 221—224.
 v. Hartel 145.
 Haseloff, A. 153.
 Hauck, A. 154.
 Haupt 223.
 Haupt, Albr. 33.
 Haupt, R. 32.
 Haupt zu Preetz, Richard 23 bis 35.
 Hauttmann, Max 210 f., 215.
 Heemskerk 174.
 Heffening, Willi 179—189.
 Heidrich, Ernst 47, 58, 76, 78 ff.
 Heinsius 253.
 Heiß 139.
 Herrmann, M. 159.
 Herxheimer, Salom 154.
 Herzfeld, Ernst 187, 194.
 Hildebrand, Hans 25.
 Hind, A. 176.
 Hirschmann, Otto 150.
 Hoet 158.
 Hofmann, Friedrich H. 234 f.
 Holl, Karl 144.
 Houbraken, A. 170.
 Houtsma 180.
 Huygens, Constantijn 178, 253.

- Ippolito 237.
 Jacovacci, F. 124.
 Janitschek 263.
 Janse, Olov R. 197.
 Jessen, Peter 13.
 Jordan, Max 117, 123 ff.
 Jülicher 141.
 Justi, Ludwig 78 f.
 Justinus 159.

 Kahns 150.
 Kalff, G. 157, 171, 178.
 Kallab 125, 238, 240.
 Kauffmann, Friedrich 196.
 Kauffmann, Hans 148—157, 161
 bis 165, 167—173, 176,—179.
 Kautzsch, Rudolf 43, 47, 75, 77.
 98 f., 101—105.
 Kenner 127, 133.
 Kern, G. J. 86.
 v. Kirchmann, J. H. 159.
 Kirchner, Josef 151.
 Kittel, M. B. 107.
 Koch, Hugo 142, 204.
 Köhler, 209.
 Koetschau, Karl 263.
 Kondakoff 190, 195.
 Kotschy, Theod. 187.
 Kraft, Leonhard 219.
 Kruse, John 261 f.

 Labarte 190.
 Ladeuze, P. 126.
 Lafenestre 120.
 Lange, Fr. 159.
 Langlois, Victor 180 f., 187 ff.
 Lauchert, Friedrich 152.
 Lauremberg, Peter 176.
 Laurent 179.
 Lehmann-Haupt 194.
 Lehmann, Paul 208.
 Leonhard 40.
 Lerse, F. C. 88.
 Lichtwark 13, 15.
 Lilienfeld, K. 161.
 De Linas, Charles 190 f., 199.
 Lippmann 46, 55, 57, 77.
 Lipsius 253.
 Löffler, J. B. 25, 63.
 Lohmeyer, Karl 231, 234.
 Lotz 104.
 Lucas, Paul 183.
 Lüthgen, Eugen 205.
 Luz, W. A. 41—76.

 Mader, Felix 43, 75, 77, 106 bis
 110.
 Mancini, G. 86.
 Mander, Carel van 77 f., 82, 176,
 251.
 Mandrot 183, 186.
 v. Manteuffel, K. Zoege 242.
 Manzoni, Giacomo 118.
 Marshall 195.
 May, Jacob 77.

 Mayer, August L. 77.
 Meder 150.
 Melchior, Joh. Peter 235.
 Meyer, W. 155.
 Michael der Syrer 189.
 Michiel 240.
 Milanesi 129 f. 132, 134, 240.
 Minerbetti 237 f.
 Minns 193 f.
 Mohlberg, C. 208.
 Molinier 190.
 Montelius 190, 194.
 Müller, Gottfried, Wiesbaden
 87 ff.
 Mummenhoff 92.

 Nasse, Hermann 224.
 Neeb 43, 47, 75, 77, 98—101, 103 ff.
 Neuburger 185.
 Neumann, Carl 148, 150, 158,
 175 f., 253—257, 261 f.
 Niebuhr 183.
 Noack, Werner 98—113.
 De Nolhac 122.

 Ochenkowski, Henryk 78—81, 83.
 Olschki, Leonardo 86.
 Orbaan, J. A. F. 250—253.
 v. Orelli 154.
 Ostendorf, Friedrich 215 ff.
 Otte, Heinrich 104.

 Pabst, Arthur 247.
 Pättmann, H. 87.
 Panofsky, E. 84 ff.
 Passavant 89.
 Passeri 253.
 Pastor 130, 139.
 Pauli, Gustav 79, 82.
 Petermann 187.
 Pezold 222.
 Pfister, Rudolf 227.
 Pfeiderer, R. 37, 39 ff.
 Philippi 17, 21.
 Piderit 77.
 Pilloy, Jules 196.
 Pinder 234.
 Piper 185.
 Pitti, Miniato 237 f.
 Popp, Josef 225 f.
 Prausnitz, G. 163.

 Quandt 88.

 Ramsay 187 f.
 Redlich 47, 77.
 Reimers 13.
 Reinach 195.
 Reumont, Alfred 120.
 Richa, Giuseppe 120.
 Richtenberger 120.
 Riegl, Alois 107, 191 f., 195, 197 f.
 Ritz, Joseph, M. 215, 236.
 Rivetus, Andreas 153.
 Robert, Carl 146.

 Rochlitz, Friedrich 173.
 Rodenwaldt, G. 144, 146 f., 203.
 Roh 81.
 Rolfs, Wilhelm 117—139.
 Rondahl 25.
 Ronsval 25.
 Roosval, Johany 25.
 Rosenberg, A. 128, 169.
 Rosenberg, Marc 190,—200, 247.
 Rosenberg-Guhl 16.
 de Rossi 141.
 Rostovtzeff 191, 193 f.
 Rothacker, Erich 257.
 Ruskin 250.

 Sachau 189.
 Salin 190.
 v. Sallet 208.
 Sandrart 243 f.
 Sassen, J. 208.
 Sauer, Josef 141.
 Scaglia 198.
 Scaliger, J. J. 253.
 Schaab 104 f.
 Schäffer, E. 117 f., 120 f.
 Schaffer, Franz, X. 187.
 Scherer, Valentin 43, 77.
 Schleiermacher, Frdr. 159.
 v. Schlosser, J. 156, 173, 240.
 Schmarsow 17, 249.
 Schmid, H. A. 88.
 Schmidt, Wilhelm 43, 77.
 Schmitt, Otto 106.
 Schneider, Friedrich 77, 102, 104.
 Schönbrunner 150.
 Schottmüller, Frida 245, 250.
 Schuette 221, 245.
 Schwarz, Christian 159.
 Scilla 135 ff.
 Sedlmeier, Richard 227.
 v. Seidlitz, Woldemar 150, 176,
 247.
 Sempad 180.
 Serafini, Camillo 133—136.
 Siebmacher 47, 77.
 Sighart 107.
 Sijāhetname 183.
 Simmel 253, 257.
 Singer 150.
 Siren 194.
 Sluytermann, K. 163.
 Smirnoff 190.
 Sponsel, Jean Louis 246, 248.
 Springer, Anton 78.
 Stadler 40.
 Steinhausen 219.
 Sterling, M. 249 f.
 Stolpe, Hjalmar 197.
 Storck, H. 25.
 Strauß, Konrad 187.
 Strengna 25.
 Strieder, Jakob 221.
 Strzygowski 144, 186, 193.
 v. Sybel, Ludwig 140—147, 201,
 205.

- Taeschner, Franz 189.
Tallgren, A. M. 194.
Thausing, 78 f.
Therey 44, 54, 77.
Thode 132 f.
Thomae, Walter 1—23.
Tischler 195.
Tolstoi 195.
Tomaschek 189.
Tynell, L. 25.
Unger, H. W. 157.
Vasari 121, 123, 125, 127—133,
137, 139, 236—241, 249.
— Briefwechsel 237 f., 241.
— Milanesi 120, 123, 125, 130.
Vedel, E. 197.
Venturi 123 f.
Veth, J. 171, 176.
Vierordt 54.
Virchow 193.
Vöge 101.
Voll, Karl 79, 81, 83.
Vondel, J. v. 153.
Voß 124.
Waagen 88, 123.
Waetzoldt 263.
Waldmann, E. 79, 81.
Waltz 87 f.
Wanniek 194.
Weigand, Edmund 145 ff.
Weil, Ernst 36—41.
Weisbach, Werner 241 f.
Weizsäcker 253.
Werner, Anton 247.
Wichmann, H. 161.
Wickhoff 145, 147.
Wiegand 223.
Wieleitner, H. 84, 86.
Wilbrand 189.
Wilbrand von Oldenburg 179.
Wild K. 233.
Wilhelm 178.
Wilpert 140 f., 200—204.
With, Karl 257—261.
Wölfflin, Heinrich 17, 77 ff, 81 f.
210.
Woermann, Karl 79, 121, 218.
Wolters 45, 77.
Worp 178.
Worringer 199.
Wundt, Wilhelm 77.
v. Wurzbach, A. 127, 158, 162.
Wustmann 157.
Zahn, Robert 195.
Zedler, 150.
Zimmermann, Heinrich 191 f.,
197.

X



